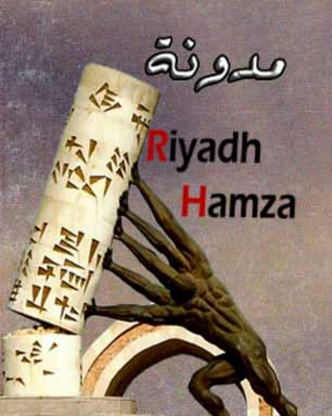
د. محمد حسين الأعرجي

مقالات في الشعر العربي المعاصر





مقالات في الشعرالعربي المعاصر





دار الشؤون الثقافية العامة

تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام ورئيس مجلس الادارة
السيد فاروق خضر الدليمي
العنوان:
العراق - بغداد - اعظمية
ص. ب. ٤٠٣٢ فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar - iraqculture@yahoo.com



مقالات في الشعر العربي المعاصر

الدكتور محمد حسين الأعرجي

بغداد – الطبعة الاولى – ٢٠٠٧

رقم الايداع في دار الكتب و الوثائق بغـداد ١٧٥ لسنة ٢٠٠٧

مقدمة الطبعة الثانية

حين عدت الى وطني العراق الجريح المنتهك وجدت نفسي – بعد غربة أكثر من ربع قرن – غريبا عنه، وغريبا فيه(لا الأهل أهلي ولا الخلان خلاني)

عراق شبّ فيه جيل، وشاب فيه جيل آخر. ومن عجب أن في هذا الجيل الذي شاب من كان يدعوني الى مآدب النظام الساقط الأدبيّة فأمتنع عن تلبية الدعوة. أقول: من عجب ان وجدت هذا النفر الضال البائس يزايد على وطنية الآخرين القادمين الى معانقة الوطن الحبيب وكأنهم قدموا من المرّيخ! ووجدته أيضا يتصدر المحافل الأدبية!

ومع هذا وذاك رأيت أن لا أكون ((واو)) (عمرو)) ففاتحت دائرة الشؤون الثقافية أن تعيد نشر هذا الكتاب لا طمعا بشهرة فأنا غني عنها. غير ساع اليها ولكن تواصلا مع جيل أرجو أن افيد منه ، ومن تجاربه.

وسبق لهذا الكتاب ان طبع في ((دار وهران)) التي مقرها قبرص. ووزّع في بعض بلدان العالم العربي ولكنه لم يدخل الى العراق ولم يوزَع- شأن كتبي الأخرى – لأن اسمي كان من((... المغضوب عليهم ولا الضالين)) في عهد النظام الساقط.

وسيرى القارى الكريم ان ليس في هذا الكتاب شيء من حذلقة المصطلحات الفخمة الرنّانة، ولا الأسماء الطنّانة من مثل نيتشه. وشتراوس، ودي سوسير، وفوكو وأمثالها من أعلام الثقافة المعاصرة لاجهلا بهذه الأسماء ولا انتقاصا من أقدارها، وإنّما لأنني أرى أن ثقافة الناقد يجب أن تكون من كواليس النقد لا أن تعرض على واجهته

هذه واحدة فما الثانية فهي أنني اذا حزبني أمر واجهته بما أظنه أنا صوابا بما لا يظنه فيقننه الآخرون.

كان هذا دأبي ومايزال. وقد أكون مخطئا كل الخطأ فيه ، ولكنني اكره تكوات المعلمين.

ولقد قيل: "إذا أردت أن تصدَق فاستشهد بأحد على قولك . ولكني أظنّ أن صدق الرأي – كما توهمتهُ- لا يحتاج الى شهادة أحد لابليخانوف ولا جان بول سارتر.

هذا ما عنّ لي أن أدافع به عن نفسي أمام جيل متخم بالمصطلحات. متنفَج بأسماء أصحابها؛ فاذا فتشت عن شيء آخر عند بعض منه وقعت على سراب بقيعة.

وبعد هذا فنشر الكتاب ثانية يعيدني الى ظل جنّة كنت توهمته. جحيما. ويبعدني عن لفح جحيم كنت توهمته جنّة، ورحم الله القائل:

تشكيت من عمرو فلَما فقدته

وعاشرت أقواما بكيت على عمرو

ولاني أبكي على عمرو لم أشأ أن ألمس في الكتاب وهو في ظل ضيافته جزءا منه اعتزازا بذكريات وبتاريخ:

محمد حسين الأعرجي

١٢ /٨/ ٢٠٠٦

الأستاذ في جامعة الجزائر سابقا

الأستاذ في جامعة آدم مسكيفج ـ بولندة سابقا

المدرس في جامعة بغداد حاليا!!

تقديم

لا أعرف ان كان بهذه المقالات ـ التي تجاورت في كتاب ـ حاجة الى تقديم أم لا؟ ولا أعرف أيضا ما يدفعني الى نشرها ـ وقد نشرت جميعا الا واحدة ـ لولا ما جُبل عليه المرء من حرص على ما يكتب جيدا كان أو رديئا، ولكني أعرف أن الكتّاب درجوا على أن يقدّموا بين يدي كتبهم احاديث تفتح للقارئ بابا يلج منه الى صفحات الكتاب. وليس لدي من مفاتيح هذا الباب الاّ أن أقول: إن هذه المقالات كتبت في فترات متباعدة وفي بلدين متباعدين هما، العراق والجزائر، ففي العراق كنت كتبت ملامح مالك بن الريب ونشرتها عام١٩٧٣ في مجلة "الاقلام العراقية. وفيه أيضا كتبت "التدوير وتكرار التفعيلة بتكليف من لجنة مهرجان المربد عام١٩٧٨ ونشر في مجلة آفاق عربية في العام نفسه.

وفي شهر آب من عام١٩٧٨ حططت رحالي في الجزائر، واستغرقتني ـ على غير رغبة مني ـ مشاغل جادّة وأخرى تافهة، حتى نسيت نفسي كاتبا او كدت لولا دعوة كريمة من جريدة "الشعب الجزائرية أن اكتب فيها سبوعيا. فكان ان كتبت فيها خلال الشهرين الأخيرين من عام١٩٨٢ ثلاثة مقالات هي على التوالي: "الثورة الجزائرية في شعر الجواهري والسياب الغموض في الشعر العربي المعاصر فـ "الشعر والتأثيرات الشعبية" ثم انقطعت عن الكتابة إليها لسبب أو لآخر. أما "قراءة في أنشودة المطر فقد كتبتها على أمل أن أنشرها هنا أو هناك، ولكنها بقيت مسوّدة تنتظر كسلي

ان يغفو لترى النور. ولم يفعل لولا فكرة نشر هذه المقالات.

ولقد نظرت في هذه المقالات – وانا أدفعها للنشر – فوجدتها تنقسم على قسمين أحدهما يمكن أن يكون دراسات عامة وثانيهما دراسات تطبيقية من مثل ملامح مالك.. و "الغموض و الشعر والتأثيرات الشعبية" وهكذا قسمت الكتاب.

اما اختيار هذه المقالات فلم يقم على أساس – عدا انها في الشعر المعاصر جميعا – الا أنها المتوفر لدي وأنا في الجزائر

ولقد كنت أودّ أن اعالج بعض ثغرات التوثيق هنا أو هناك. فحال بيني وبين ما أود أنني لا املك كثيرا من المصادر التي رجعت اليها عند كتابتها. وأقول انني رجعت اليها من باب التجاوز. والا فانني قد اعتمدت ذاكرتي حينا. وملاحظات دونتها حينا آخر. على أنني أعد القارى الكريم وعدا صادقا أنه واجد ما أحيله عليه اذا أتعب نفسه قليلا في أن يجد الصفحة من هذا الكتاب. أو تلك المجلة.

وبعد. فإن هي الا وجهات نظر امرى يزعم أنه يذوق الشعر. ويهتم به. فأن كانت وجهات صائبة فبها ونعمت. وإلا فحسبي اني أذعت رأيي عل احدا يختلف معي فيه. أو يناقشه فيدحضه.

محمد حسين الاعرجي

الأستاذ المحاضر بمعهد اللغه والادب

في جامعة الجزائر

الجزائر في ١٢–١٠–١٩٨٥

دراسات عامة:

١ـ التدوير وتكرار التفعيلة
٢ـ الشعر والتأثيرات الشعبية
٣ـ الغموض في الشعر

١. التدوير وتكرار التفعيلة

أريد أن أزعم ـ وقد استقريت حركات التجديد في الشعر العربي ـ أن التجديد بقدر ما هو استجابة لمتغيرات العصر، وتطور المجتمع، فهو في وجه آخر من وجوهه محاولة يقوم بها الشاعر للتغلب على احساسه بالعجز عن اضافة شيء ذي قيمة الى انجازات الشعراء السابقين،اذا ظل سائرا على مناهجهم التعبيرية نفسها، وطرقهم في الاداء ذاتها. فقد كان المحدثون العباسيون قد حوصروا بتراث الجاهليين والاسلاميين الشعري، وكان العقاد وشكري والمازني يشعرون بضيق كبير من شوقي، وكان السياب ـ بوجه خاص ـ يشير الى انه لا يريد أن يكون ظلا للجواهري أو نسخة عنه[١].

ووقف جيل الستينات في مجابهة تحديين هما: استمرار اعجاب الادباء والمتأدبين ومتذوقي الشعر بالجواهري وبدوي الجبل بحيث خابت مساعيهم ومساعي الذين قبلهم في تهديم الجواهري خاصة، واعجاب آخر ببعض رواد حركة الشعر الحر، واذا كان السياب، وهو أوفرهم موهبة، قد أخلى الساحة لهم هادئا في ضريحه فان موته المبكر نفسه قد هيأ لمن كان يتحرج من المحافظين والمجددين ان يعجب به حيا حسدا وضغينة أن يعجب به بعد موته اعجابا لا يقف بوجهه حرج، ولا تغطيه منافسة شريفة أو غير شريفة.

ويهمنا من ذلك احساس جيل الستينات، بوجه خاص، بضرورة التفرد عمن سبقهم والتميز بشيء من جيل الرواد ومن شايعهم، مما كان

بدفعهم الى التجريب المستمر في بنية القصيدة وشكلها. وكان من خلال هذا التجريب أن ظهر ــ فيما ظهر ــ ما شاع باسم "التدوير في الشعر أو باسم "القصيدة المدورة" واذا كان التدوير قد ظهر لدى جيل يسبق الستينيين، فانه كان قد شاع في جو الستينيين أنفسهم، وفي ظل دعاواهم باستنفاد الشكل الحر ما عنده.

والتدوير في الشكل القديم ذي الشطرين هو انشطار كلمة واحدة على نهاية صدر البيت وبداية عجزه كقول أبي تمام الطائي:

وكأن الـــعناق يــوم الــوغى أو لى بأســيافهم مــن الاغمـــاد
فاذا ضلت الــسيوف غــداة الـــ روع كانت هواديــا للهـــوادي[٢]

فقد دور أبو تمام في البيت الاول كلمة "أولى فجعل "أو في نهاية صدر البيت، و "لى في بداية عجزه، ودور في البيت الثاني كلمة الــروع فجعل الــ في نهاية صدر البيت و روع في بداية عجزه.

أما الإغرام في القصيدة القديمة، وهو نادر كما يقول المعري، فهو ان يدوّر الشاعر الكلمة الأخيرة من عجز البيت "القافية" على بداية صدر البيت الذي يليه، أي "أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة" كما في قول قول القائل:

أبـــا بكـــر لقـــد جـــا ءتــك مــن يحيــى بــن منــصو
ر الكـــأس فخذهـــا منــــ ـــــه صـــرفا غـــير ممـــزو
جــــة جَنبــــك الله أبــــ ـــــا بـــكر مـــن الـــسو[٣]

وإذا كان "الإغرام في هذه المقطوعة منسوبا الى العبث واللعب، فــان

أدونيس قد أخذه جادا فأفاد منه. اذ صار يأخذ البحر الخفيف ثم يدور الكلمة الأخيرة من عجز البيت على بداية البيت الذي يليه كما في قوله:

مرّة ضعت في يديك وكانت شفتي قلعة تحن الى فتح

غريب وتعشق التطويقا

وتقدمت كان خصرك سلطانا، يداك فاتحة الجيش وعيناك

مخبئا وصديقا(٤)

والفرق الشكلي بين أدونيس والشاعر القديم أن ذلك الشاعر التزم حين دور بقافية هي الواو اللينة على حين لم يلتزم أدونيس بها، وإنما كانت تجيء القافية لديه بعد شطر آخر في كلمة تامة غير مدورة هي "التطويقا" و "التصديقا"

ثم تطورت هذه التجربة الشكلية لدى أدونيس فألغى القافية إلغاء تاما في قصيدة كاملة مدورة من البحر الخفيف هي "هذا هو اسمي"(٥). وكان ممن تابعه في تجربته الاولى، أعني المقفاة، الشاعر العراقي معد الجبوري في قصيدتين هما: "حول الشهادة والعشق و"الاخر الحاضر"(٦). ولم يستطع احد ــ فيما نعلم ــ أن يتابعه في تجربته "هذا هو اسمي

وكل ما حدث هو أن بعض الشعراء رجعوا الى البحور الصافية يكررون التفعيلة فيها دونما قرار تقف عنده الجملة الشعرية، في الغالب، مسمين عملهم تدويرا، وقصائدهم مدورة. ونحن نحسب أن تدوير أدونيس أقرب الى الجدة من تكرار التفعيلة الذي عرفناه في "البند منذ ثلاثة قرون. ولا أعرف كيف سمي تكرار التفعيلة تدويرا، ولكني أحسب أن الشاعرة نازك الملائكة كانت سببا في اطلاق تلك التسمية، اذ عقدت في كتابها "قضايا الشعر المعاصر فصلا بحثت فيه التدوير بمعناه العروضي القديم، وتكرار

التفعيلة دونما قرار تحت عنوان رئيس هو التدوير"[٧].

واذ ما تجاوزنا التدوير في المسرحية الشعرية نجد "ان أول تجربة في التدوير في القصيدة الحديثة.. تعود الى مابين (٥٨ـ١٩٦١) حين قدم خليل الخوري اربع قصائد مدورة، واحدة في ديوانه(صلاة الريح) وثلاثا في ديوانه (لا در في الصدف).[٨] ونجد ان نازك الملائكة اول من بحث هذه الظاهرة فنظمت فيها قصيدة من تفعيلة الكامل، ١٩٥٨.اثبتتها في كتابها السالف الذكر، محاولة التدليل من خلال تلك القصيدة على أن مثل هذا النظم لا يمكن ان يكون إلا سمجا[٩].

وبغض النظر عما توصلت اليه الأستاذة نازك، فإننا نريد، هنا، أن نمتحن هذا الشكل الذي بدا ــ في السنوات الاخيرة ــ وكأنه الشكل الوحيد الذي ارتضاه الشعر الحديث، نريد أن نمتحنه من حيث تأثيره في بناء القصيدة وفي تركيب الجملة. واذا كان الشعراء الذين أولعوا بهذا الشكل لم يقدموا لنا على المستوى النظري مسوغات ولعهم هذا، فاننا مضطرون والحال تلك، أن نتفق على جملة أسس لا يمكننا أن نصل إلى شيء بدون الاتفاق عليها، لاننا لا نملك وثيقة نظرية يقدمها هذا الشكل الجديد نرجع اليها في امتحان جدواه.

وتتلخص هذه الاسس، وهي كما أحسب بديهيات، في أن هذا القصيدة المكررة التفعيلية هي قصيدة عربية يُفترض ألا تكون منقطعة الجذور عن اللغة العربية، لأنها بهذا الانقطاع لا تعد في تراث العرب الشعري فضلا عن أن تضيف اليه شيئا. وان هذه القصيدة لا تستطيع تحقيق غايتها الجمالية والفنية الا اذا استطاعت ان تنقل القارئ الى جو التجربة الشعورية فيها نفسه فتثير بذلك خبراته الجمالية والحيوية من خلال التعبير الصادق عن تلك التجربة سواء أكان هذا التعبير ذا طابع درامي أم طابع غنائي. ومن

هذه الاسس التي ينبغي ان نتفق بشأنها ايضا أن القصيدة الحرة ولدت لتتلافى عيوب الشكل القديم ذي الشطرين بأن استحدثت نظام التفعيلة.

وأريد أن انطلق من هذه النقطة الاخيرة لأن لها علاقة بما سبقها فأقول: إن من جملة ما اتهمت به القصيدة القديمة أن "البحر العربي الماثور ذو موسيقى حادة بارزة شديدة الجهر عنيفة الوقع على طبلة الاذن. عظيمة الدرجة من التكرر والرتوب"[١٠]. وهو اتهام على درجة غير قليلة من الصواب، ولكني اسأل عن قدرة قصيدة تتكرر فيها تفعيلة واحدة مائة مرة أو اكثر على البعد عن الموسيقى البارزة الحادة، ثم عن قدرتها على التخلص من التكرار والرتوب، اليس تكرار التفعيلة عشرات المرات دونما قرار يقف عنده القارى رتوبا مملا؟ واذا كان لأحد ان يحتج بأن علينا ان نقف كلما اقتضانا المعنى أن نقف دونما مراعاة الوقفات العروضية[١١].فإن ما يمنعنا من هذه الوقفات أن القصيدة المتكررة التفعيلة تضع قارئها في دوامة موسيقية صاخبة لا تسمح له ــ في بعض الاحيان ــ أن يفهم ما يقرأ فضلا عن أن يقف حيث يقتضيه المعنى. على أن هذه الوقفات المعنوية ــ لو تمت ــ لابد أن تحسسه بالانكسارات الموسيقية التي تحدث من جرائها لدى استئناف القراءة بعد الوقف. بل إن الشاعر نفسه حين يضطر أن يقف حيث يقتضيه المعنى يضطر ــ أحيانا ــ الى الخروج على قواعد العرب في الابتداء كما في قول حسب الشيخ جعفر:

"انني الآن غارقة في مشاغلي المنزلية، لا وقت عندي اذا أوجعت عاشقي المتوله اسنانه مرة، خلف هذي العمارة مستوصف، فليعرج. المطاعم تعلن آخر رقصاتها.."[١٢].

أو في قول خليل الخوري:

والنجاة مع الخبز، إبان لا تقتضيك الكرامة أكثر من ميتة ستجيء.

سواء أأجلتها أم ذهبت اليها.

التوسط ما بين أمرين شر الامور.. (١٣).

فقد انتهت الجملة عند حسب بقوله: "فليعرج ولكـن تكـرار التفعيلـة اضطرد الى ان يبتدى بساكن لا تبتدى به العرب أبدا في قولـه "المطـاعم وكذلك كان الخوري اذ انتهت الجملة لديـه بقولـه ..أم ذهبـت اليهـا فاضطرد تكرار التفعيلة أن يبتدئ بساكن هو قوله "التوسط بسكون الالـف من الـ

ومما اتهمت به القصيدة ذات الشطرين ما لاحظه الرواد، وهم مصيبون الى حد كبير أن نظام الشطرين بما له من حدود مرسومة هي عـدد تفعـيلات البيت يقتضي الشاعر أن يحشو ما ليس له علاقة بتجربته. وقـد ضـربت نازك على ذلك مثلا وجيها بقولها تعليقا على أبيات لها من المتقارب هي:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك نجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

اذ تقول: "أتراني لو كنت استعملت اسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا. فأنا اذ ذاك مضطرة الى أن أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان، وربما جاء البيت الاول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجـوم الوضـاء ونسج الـغمائم ملء الـسـماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنايـة كبيـرة (١٤) وهـذه الجناية تتمثل عندها، وهي مصيبة، في أنها ألصقت "الوضاء صفة للنجوم

دونما حاجة. ثم استبدلت الغمام بالغمائم. ثم رقعت البيت، اتماما لوزنه، بوصف الغمائم أنها ملء السماء

واذن فلا بد أن يكون الذين هجروا النظام القديم مقتنعين بملاحظة نازك. ولا يريدون للشكل الجديد أن يجرهم، في يوم من الايام، أن يقعوا في ما هربوا منه. أعني أن يقعوا في الحشو. وأنا أزعم أن القصيدة المتكررة التفعيلة قد جرتهم – واعين أو غير واعين – إلى ما فروا منه، فصار يتسرب الى قصائدهم حشو لا يختلف كثيرا عن حشو القصائد القديمة. ونضرب على ذلك مثلا بقول البياتي من قصيدة "القربان

وكان قائد الزنج على الفرات، ينهي لعبة الخليفة الأبله، لكن ملوك المال والبترول في(الأنديز) حيث الجوع والإنجيل والمنشور كانوا يقتلون باسم عجل الذهب – الطغاة في كل العصور. حامل القربان ألقى وردة في النهر"[(١٥)]

ونلاحظ أن تكرار التفعيلة قد اضطر الشاعر في هذا المقطع الى زيادات لا تضيف اليه شيئا ذا بال، إن لم تكن هي اياها. فقائد الزنج كان على الفرات وذلك تحديد جغرافي لا يوحي بشيء، والخليفة "أبله" وتلك صفة زائدة، وملوك المال هم "ملوك البترول وتلك حقيقة كان يكفي لتقريرها أن يقول ملوك البترول: فيدل على ثرائهم. أما عجل الذهب فهو – في رأي الشاعر مضطرا – رمز يحتاج الى تفسير يملأ به مساحة التفعيلات المتكررة المتلازمة ففسره بأنه "الطغاة في كل العصور وفي مثل هذا الحشو ما يضعف الطاقة الايحائية في الشعر ان لم يقتلها فيحيله نثرا.

ولا محل هنا لإلقاء هذا الحشو على ضعف أدوات الشاعر أي شاعر، لاننا رأينا هذا الحشو صفة مشتركة بين القصائد المدورة، ولنا أن نضرب على ذلك مثلا بقول حسب الشيخ جعفر:

..يأتي الينا عويل القطارات في باطن الارض، بهو المحطـــة يخلـــو، ومنتصف الليل كوم غبار يزاح بمكنسة. في الضواحي انحدرنا الى كوخهـــا الخشبي المؤجر.."[16].

ولست أظن أن مما يضيف الى القصيدة أن يكون العويل من القطارات التي تسير في باطن الارض أو التي تسير فوقها. كما يضيف اليها ــ ودع عنك الابعاد الثلاثة في المسرحية والقصةــ شيئا أن يكون الكـــوخ ملكـــا صرفا" أو مؤجرا ــ وهو يريد مستأجرا ــ لولا الحشو الذي يقتضيه الوزن.

ونأخذ أنموذجا آخر من هذا الحشو لعله أوضـــح مـــن الأنمـــوذجين السابقين. رغم وضوحهما، هو قول خليل الخوري:

وأصبحت دجلة والفرات، ونهران أكبر أكبر، أصبحت السور والدرع والرمح والطعنة البكر في كل كـــل تصاميمهم ونوايـــاهم.."[17] فنـــرى أن تكرار كلمة "كل زائدة اقتضاها الوزن. واذا كان لأحد أن يرى في تكرارهـــا توكيدا، فهو أسلوب عامي في التوكيد لا تعرفه العربية الفصيحة في مثـــل هذا المقام.

ويطمح الشعر الحديث أن يكون "وليد الفورة الاولى من الاحساس في صدر الشاعر، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعتـــرض ســـبيل اندفاعها، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النـــائم"[18]. ومزيـــة هـــذه الفورة أن الشاعر حين ينقلها الينا كما يحس بها يضمن شرطا أساسيا من شروط نجاح قصيدته هو الصدق، فأين حظ القصيدة المنعدمة القـــرار مـــن هذه الفورة؟ أليس التزام الشاعر بتكرار تفعيلة واحدة دونما وقـــوف هـــو عائق من عوائق هذه الفورة وانتباهة تستطيع أن تفسد عليه حُلمه الشعري اذ تصرخ بوجهه، بين آونة وأخرى، تنبهه إلى خروجه عن التفعيلة؟

اننا لا نملك ــ مع الأسف ــ شيئا من مسودات القصائد المدورة، ولو أتيح لنا أن نراها لكنا قادرين أن نقرر مقدار ما خسره الشاعر في التعديلات التي أجراها ارضاء لعيون التفعيلية المكررة. ولكن هذا لايمنعنا أن نعرف صدق الشاعر أو احتياله على العبارة الصادقة وتضحيته بها في سبيل الوزن من خلال تأثير القصيدة فينا، وقدرتها على إثارة تجربة الشاعر فينا أغلب القصائد المدورة، اذ هي لم تجيء بإرادة الشاعر، وإنما فرضت عليه ــ كما أظن ــ فرضا إرضاء للشكل. وهذا الفرض ــ بحد ذاته ــ يخسر الشاعر كثيرا من صدق انفعاله، ويخسره ــ في النهاية ــ ما يثيره في قارئه من عدوى هذا الانفعال.

وأول ما يلفت النظر من هذه الملاحظات في القصيدة المدورة هو شيوع تتابع الإضافات شيوعا يكفي ان استشهد عليه بقول البياتي:

"..أموت وأطفو:منتظرا دقات الساعات الرملية، في برج الليل المائل، أبني وطنا للشعر، أقرّب وجهي من وجه البنّاء الأعظم، أسقط في فخ الكلمات المنصوبة.."[١٩].

واذا لم يكن من حقنا أن نأخذ على الشاعر الصيغة التي يختارها في أداء صورد، فان من صميم هذا الحق أن نلاحظ أن هذه الإضافات استتبعت ظاهرة أخرى هي تتابع الصفات الزائدة، فقد اقتضاه الوزن أن يضيف الى "دقات الساعات" صفة زائدة هي "الرملية" واقتضاه أن يصف "برج الليل" بـ"المائل . واذا كان وصف "البنّاء" بـ "الأعظم وصفا ذا دلالة لا يستغنى عنها، فان وصفه "فخ الكلمات" قد خانه خيانة واضحة. فهو قد أراد أن يصف الفخ ــ فيما أظن ــ بأنه منصوب، وهي صفة واضحة يغني عنها قوله:"أسقط" لأن أحدا لا يسقط في فخ لم ينصب، ولكنه اكتشف أن وصفه

للفخ بأنه منصوب لا يسمح به الوزن فاضطر أن يحول الوصف الى الكلمات فقال "فخ الكلمات المنصوبة" ولا أدري ما معنى المنصوبة بعد؟ ولكنني أعلم ــ أو أكاد ــ أن وصفه اياها بـ "المنصوبه" مما اقتضاه التدوير في القصيدة، والإ فقد كان بإمكان أن يقف عند قوله ..اسقط في فخ الكلمات ثم يواصل مبتدئا بيتا جديدا.

وهكذا تكون الصفات المتتابعة عكاز الشاعر في التوصل إلى إقامة الوزن، فقد وجدت البياتي قد استعمل في قصيدة واحدة ــ لم اخترها اختيارا ــ هي "الموت على البسفور أربعا وعشرين صفة لم يضف أغلبها الى الصورة الشعريه شيئا منها قوله: "الليلة الألف، القمر الطالع، الليلة الأولى، المدن الشهيدة، يونس الأعرج، يوسف السجين، عباءة حمراء، المعطف الأزرق، المسرح الخاوي، المنظر المخدوع، السجادة الحمراء.."[٢]، على حين كانت قصائده الحرة غير المدورة المماثلة لهذه القصيدة في الطول لا تعرف من الصفات ما يزيد على العشر الا قليلا[٢١]، فهل كان هذا التفاوت محض مصادفة؟ أنا لا أظن ذلك.

وأحصيت لحسب الشيخ جعفر في قصيدة واحدة، لم اخترها اختيارا أيضا، هي "الرباعية الثانية" أربعين صفة أغلبها من مثل "الطفل الهمجي، السفن الكوكبية، الكوكب المعدني، الكوكب الزنبقي، الزمن الطحلبي، اللهب الزحلي، الأرجل العقربية، العري الملكي، الشاطئ القمري، الكاهن الحجري، الثدي الجبلي.."[٢٢]. على حين احتوت قصيدته الحرة غير المدورة الطويلة "الراقصة والدرويش" ــ وهي تتالف من خمسة عشر مقطعا ــ احتوت اربعا وثلاثين صفة، واحتوت قصيدته الاخرى "السوناتا الرابعة عشرة" ــ وهي غير مدورة أيضا ــ ثلاثا وعشرين صفة[٢٣] مما يدل على أن ورود الصفات

بهذه الكثرة اللافتة للنظر في قصائده المدورة ليس من أسلوب الشاعر، ولا هو مما يقصد اليه عادة في قصائده، وإنما يضطر الى استعمالها بتلك الكثرة إقامة للوزن.

ومما يضعف من قيمة هذه الصفات فنيا أن بعضها ينتظر أن يصبح، بمرور الزمن، قوالب جاهزة كتلك التي كانت تحفل بها القصيدة ذات الشطرين من مثل "النجوم الزهر و"العسكر المجر ، اذ أن تفعيلة القصيدة المدورة تفرض على الشاعر، بتكرارها، صيغة واحدة من صيغ الصفات تغلب على قصيدته برمتها. فتفعيلة البحر المقارب "فعولن على سبيل المثال، تقتضيه أن تجيء الصفات فيها منتهية بياء النسبة. وقد كنا رأينا في قصيدة حسب "الرباعية الثانية" قبل قليل ذلك النمط من الصفات،لانها تعتمد تفعيلة المتقارب، ونرى هنا في قصيدة أخرى له تعتمد التفعيلة نفسها هي "الرباعية الثالثة" هذه الصفات، وهي من ذلك النمط نفسه: "تمثالي الحجري، الوحشة القمرية، النقاب الهلالي، القطار السهوبي، البياض الخريفي، غرفتك الحجرية، ستائره القصبية، القارب الذهبي، ثوبها الغسقي، وجهي الملكي، الصبي الابدي، أثوابها الغسقية، الشوارع الشتوية الليل، الرعد الجنوبي، غزالة قطبية، كوكبنا الارضي، المقهى الزجاجي، إطارها الفضي، الأبد الصخري، وجها ملكيا، بساعديها الحجريين، تمثالها الصخري، الحفل الجنائزي، الرقص المغولي، الزينة الملكية، الحجر القمري، عشي الحجري، منازلنا الحجرية، قاربها الذهبي، شعرك الذهبي، النهر الغسقي، السمك.. الذهبي، الغرب الشجني، أبوابها الدائرية، السائح القروي، اللهب الغسقي، أكفانه القمرية،كوخها الخشبي، أسنانها الاصطناعية، أكفانه القمرية، الريح الترابية، الجواري الجامعيات، المقهى

الخريفية(كذا)، الصيف الجنوبي. الصبي الاستوائيات. الريح الترابية. أطمارهن الملكيات، الخيول التتريات. السيل المغوي..[٤٤]

ولا أريد أن أقابل بين الصفات في هذه القصيدة والصفات التي في سابقتها، ولكنني أريد ان أنبه الى أن النسبة للخريف وردت مرتين في "البياض الخريفي و"المقهى الخريفية" بتأنيب المقهى. ووردت النسبة الى القمر – في القصيدة نفسها – ثلاث مرات في الوحشة القمرية و الحجر القمري "أكفانه القمرية وجاءت النسبة الى الغسق أربع مرات في "ثوبها الغسقي و"أثوابها الغسقية"، "النهر الغسقي ، و"اللهب الغسقي ، وردت النسبة إلى الذهب خمس مرات في "القارب الذهبي وقد جاءت مرتين، وفي "قصرك الذهبي و"شعرك الذهبي والسمك ..الذهبي

وبغض النظر عن أن الصفات المنتهية بياء النسبية تشل من حركة الفعل في القصيدة لأنها تفيد الثبوت والاستقرار فتفقد القصيدة بذلك أهم عنصر من عناصرها هو التجديد والتغير، أقول: بغض النظر عن ذلك يكون لنا أن نتصور ما ستبلغه القوالب الجاهزة من شيوع في هذا الشكل الجديد الذي لم يبلغ عمره عشر سنوات، بعد، إذا مر عليه قرن واحد لا ستة عشر قرنا هي أقل ما قيل في عمر القصيدة ذات الشطرين.

وإذا كنا ما نزال نضحك من استشهاد النحاة على الترخيم في غير المنادي بقول الشاعر:

سل الناس، إني سائل الله وحده

وصائن وجهي عن فلان وعن فل

يريد: ..وعن فلان فقد كنا نحسب أن زمن "الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر قد انقضى بإطلالة الشعر الجديد، ولكن القصيدة المدورة ما

تزال شاهدا على التجاء الشاعر للضرورات الشعرية إقامة للوزن كما في قول ياسين طه حافظ:

"في زمان البدايات، والطرق الأفعوية بيضاء تلصف مثل العظام..."[٢٥].

فوصفه الطرق بـ "الأفعوية" مما ينكره العرب، لأنه اذا كان نسبة الى الافعوان ــ وهمزة الأفعوية غير مشكولة ــ فقد كان عليه أن يقول: الطرق الأفعوانية" واذا كان نسبة الى الأفعى فذلك ممتنع في مثل هذا المقام لغويا. لان الأفعى "تكون وصفا واسما"[٢٦]، واذن فقد كان عليه أن يقول: والطرق الأفاعي..

ويضطر البياتي أن يحتال على أسماء الأعلام في سبيل التدوير فيكون بحرايجة لديه في "القصيدة الإغريقية": "البحر الإيجي"[٢٧].

ويضطر حسب الشيخ جعفر أن يقطع في همزة الوصل في قوله:

"يكبر في وجهه الجوع يلتف إمرأة من قوى.."[٢٨] وهمزة "امرأة" يجب أن تكون ــ كما هو معروف ــ همزة وصل لا همزة قطع كما فعل.

ولا اريد ان أطيل في متابعة الضرورات الشعرية، لأنها واضحة في القصائد المدورة، ولأني أريد أن أنتقل الى ناحية أخرى أظنها أهم منها هي: ان القصيدة المدورة تفرض على الشاعر أن يحطم أدوات الربط في الجمل العربية مما يقرب هذه الجمل الى التراكيب الأعجمية، فيقطع هذا الشعر عن جذوره العربية التي يجب ألا ينقطع عنها، على أن هذا الأدوات لم تكن في الجملة العربية ترفا لغويا، وإنما هي تضيء المعنى الذي يقصد اليه القائل وتوضحه، وبدونها يقع اللبس. ونحن نحسب أن الوزن هو الذي يقتضي الشاعر أن يحطم هذه الادوات كما في قول البياتي من قصيدته "الزلزال

ونمضي حاملين الصحف السرية ــ القصائد الممنوعة ــ النار

الى الأضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور..."[29].

فالحق أننا لا ندري إن كانت تلك الكلمات:"القصائد.. النار.. الطلاسم.. قد تتالت على البدلية أو على العطف بحذف ادواته. ولكننا نعلم أن التدوير هو الذي اضطر الشاعر الى ذلك، وآية علمنا أننا رأيناه يستعمل هذه الأدوات فيبين قصده حين يكون الوزن يسمح له باستعمالها كما في قوله من القصيدة نفسها:

من أين يجيء النوم. والبحر ولي عاشق يحمل في سلته المحار والأسماك واللؤلؤ"[30].

فإذا كان الشاعر قد استخف بأدوات الربط في البيت الأول فحذفها. فقد كان أجدر به ان يحذفها في هذا البيت أيضا، والا فاننا لم نتبين قصده في البيت الأول اذ هو أقرب الى العجمة.

ولقد كان حذف هذه الأدوات ـ في أحيان كثيرة ـ مدعاة للبس كما في قول حسب الشيخ من قصيدته "أوراسيا":

ممشى الحديقة يغمره الورق اليابس، الخطوات البطينة خافتة، وجهها اللهب المتراجف في الهيكل المرمري.."[31].

فالقارى يذهب ـ أول وهلة ـ الى أن الخطوات معطوفة ـ وقد حذفت أداة العطف، على الفاعل "الورق اليابس ولكنه ينتهي إلى انها جملة حالية لم تسبق بواو الحال،لأن الوزن لم يسمح للشاعر بإثبات الواو. وينتهي أيضا إلى أن "اللهب المتراجف ليس وصفا للوجه، وانما "اللهب خبر حُذف ضمير الفصل الذي يقع بينه وبين المبتدأ.

ونضرب مثلا آخر على اللبس بقول سامي مهدي في قصيدة محاولة":

أحاول أن أبادلك التحية أتقيك.فإنني أخشى..."[٣٢]

وهو يريد، لولا التدوير، فأتقيك. ومثلا آخر بقول نيازي في قصيدته: القادم

أعاد الذي مات؟ من يا ترى مات عـاد؟ وكيـف بتلـك العظـام ــ التراب... (٣٣).

فقوله: من يا ترى مات عاد؟" ــ وهو يريد: "فعاد قريب من العجمـة ان لم يكن هو اياها.

ومهما يكن من أمر فنحن إنما نشير إلى هذه النواحي اللغوية التي لا يعني بها الشعراء ولا يرضونها ويعدونها من "الشكليات التافهة" لأننا كنا قد افترضنا في البدء أننا نقرأ شعرا عربيا غير منقطع الجـذور، ولأننـا كنـا لاحظنا قصائد هؤلاء الشعراء غير المدورة فوجدناها تكاد تكـون عربيـة سليمة، فلا نريد لهم أن يربحوا شكلا ويخسروا لغة وانتماء.

وتقود القصيدة المدورة من الناحية الفنية في تركيـب الـصورة الـى طريقين يحفل الاول بحمى تكديس الصورة تكديسا أقرب مـا يكـون الـى الهلوسة كما في قول حسب الشيخ جعفر من قصيدته حب في الممر

وفخذاك ممتلئان. الشطوط النحيلة عندي، الغبـار القـديم، ازدحـام العشيات بالبقر المتسكع، هذا التكور لي بقر وانحناء سخي، أفي كل صـبح يراودني ردفك القاتل، الشفتان امتلاء، ولكنك الماء في راحتـي، الـدخان، الأريكة فارغة، هرة في الممرات في خطوك المتراخـي، ادخلـي غرفتـي مرة..."[٣٤]

أما الطريق الثاني الذي يقود اليه التدوير في رسم الصورة، فهو يكاد يناقض الشكل المدور نفسه، ففي حين يوحي تعليق تفعيلة بـأخرى تعليقـا

وثيقا بشدة ترابط الصور التي تعبر عن هذه الأفكار، نجد أن التدوير يخذل الشاعر في السيطرة عليه فتكون اللوحات لديه وكأنها ملصقات لا علاقة لبعضها ببعض كما في قول البياتي من قصيدته سيرة ذاتية لسارق النار

"فلتحمل القبيلة الكواكب الآفلة ـ الأقمار في الفجر لكي تلقي بها من قمم الصخور للنوارس، الأمطار تغسل الأشجار والجراح والسطوح. موسيقى كما العزف الروسي في زاوية البار. رأيت مدن الطفولة البيضاء في ألحانها"(٣٥).

ولا بد أن يكون الذي قاد الى ذينك الطريقين هو أن الجملة العربية بطبيعتها لا تحتمل مثل هذه الاطالة المفرطة التي تقضيها القصيدة المدورة. وإذن، فمن طبيعة هذه الجملة ينبغي لنا أن نسال، بعد كل الذي قررناه، عما اذا كانت هناك قصائد مدورة ناجحة وعن اسباب نجاحها إذا وجدت.

لاشك في أن هناك قصائد ناجحة مثل "أولد وأحترق بحبي لعبد الوهاب البياتي، و "الرباعية الاولى لحسب الشيخ جعفر، و "البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق لسعدي يوسف، و "كانت صامتة لخليل الخوري. وأخص هذه القصائد بالذكر على سبيل التمثيل لا الحصر.

أما أسباب نجاح هذه القصائد، فأظننا قادرين على تبينها من خلال الوقف عندها وقفات قصيرة. وأول ما يلاحظ على هذه القصائد جميعا أنها تتحدث عن زمن ماض، وأنمَا تعالج تجارب ذاتية مر بها اولئك الشعراء. وهي ـ على وجه التخصيص ـ تجارب حب بمعنييه: الضَيق المنحصر بالمرأة كما لدى البياتي وحسب، والواسع الملتزم بقضية كما لدى سعدي يوسف وخليل الخوري. والمهم في هذا التشابه أن الشعراء الاربعة عالجوا تجاربهم معتمدين الذاكرة الواعية وغير الواعية مفسحين للتداعي مجالا

واسعا في قصائدهم، واذ يكون التداعي بطبيعته، غير منطقي يكون انفصال اللوحات في القصيدة المدورة، وانفصال الجمل الشعرية طبيعيا أيضا. وما نقوله عن التداعي (المنولوج) يمكن أن نقوله عن الحوار(الديالوج) اذ يتيح التدوير نقله بعفويته دونما كلفة تفقده سحره وبساطته. ولنا أن نأخذ انموذجا على ذلك من قصيدة حسب السالفة الذكر، اذ تقوم القصيدة على محاولة الرجوع إلى القرية في رحلة ذهنية تعتمد ما علق في ذاكرة الشاعر من عوالم الطفولة اذ يقول:

...أعدني أيها النهر القديم، أعد مذاق الحندقوق. وددت لو أطوي يدي عليك. أبكي يا ابنتي أبكي، ويضحك في عيونك كوكبي الذهبي. إلهي لو أعود. أعود طفلا في رذاذ الريح يخفق ثوبه البالي، معا نعدو وراء التل، طعم الخبز والرشّاد في شفتي، طعم القبلة الاولى. البروق الخضر تخطفني، أقص عليك شيئا من كنوز الجن؟."[٣٦].

فعلى أن الجمل تبدو منفصلة الا أنها تصب في مجرى واحد هو عالم القرية الساحر، خلاف ما كنا رأيناه في النماذج السابقة من حيث قدرة هذه الجمل على إضاءة المحور الأساس في القصيدة من زوايا مختلفة تكفل تناميه وليس تراكمه.

ويبتدئ البياتي قصيدته بما يعانيه من انفعالات متباينة تستذكر "لارا" اذ يقول:

"تستيقظ(لارا) في ذاكرتي قطّا تتريا، يتربّص بي، يمتطّى،يتثاءب، يخدش وجهي المحموم ويحرمني النوم.

أراها في قاع جحيم المدن القطبية تشنقني بضفائرها.."[٣٧].

ويمضي البياتي في متابعة طيف(لارا) اينما يحل، وقد هيأ لقصيدته

توالي الافعال المضارعة:"تستيقظ. يتمطّى، يتثـاءب، يخـدش. يحرمنـي. تشنقني وسواها مما ينتظم القصيدة صفات حية متجددة،يزيد من حيويتهـا وتجددها عدم ارتباطها بأدوات العطف التي من شأنها ــ في مثل هذه الحال دون سواها ــ أن تضفي طابع المنطقية على تداع غير منطقي في كثير من أحواله، ولا متسلسل.

ويلتقي سعدي يوسف بخليل الخوري في حديثهما عن دمشق رمـزا لقضية الحرية من خلال استذكارهما تفاصيل غير مترابطـة أيـضا تلقـي أضواء على محوري القصيدتين اللتين هما أقرب الـى تـداعيات القـصة الحديثة منهما الى الشعر، وإن كان طابع القصة لدى خليل أوضـح واكثـر منطقية منه لدى سعدي. فخليل كان قد حمل دمشق معه وسار الى مقهـى يحتمي من عيون رواده بلفافته وحين يفترق الرواد:

...حين تفرقوا، عاد احتمى المقهى من الرواد بالـصمت المحمـل بالحديث، وبالدخان، وبالحسابات،التفت طلب كأسي خمرة من نادل المقهى، استفاق فضوله:

ــ كأسان؟

ــ قلت اثنين

ــ كيف اثنان إنّك واحد

ــ إني طلبت اثنين إنّ دمشق جالسة معي.."[٣٨].

فعقدة القصيدة ــ كما أظن ــ واضحة هي ان الشاعر يحمـل وطنـه دمشق وذكرياته فيه وحزنه معه أينما سار حتى لتبلغ به الحال أن يطلـب كأسين احداهما له والأخرى لدمشق

على حين يختلط، لدى سعدي يوسف، ماضي دمشق ثغرا من الثغـور

الحصينة بحاضرها الذي تعود فيه ثغرا يواجه العدو، فيتذرع بالبحث عن خان أيوب رمزا للمعاناة الصابرة، فتختلط لديه صور الماضي بصور الحاضر ثم تشتبكان بصور المستقبل، فيكون التدوير هو الشكل القادر على استيعاب هذا التشابك وتوزيعه بحيث يوحي بتجربة الشاعر دون أن يفصّلها تفصيلا يفقدها سحرها:

"تساءلت حين دخلت المدينة عن خان ايوب، ما دلنَي أحد، فالتففت ببعضي ونمت، لقد كان وجه المدينة أزرق، أشجارها تستطيل وتكبو، ولكنها تستطيل لتكبو، وثالثة تستطيل، وكانت منائرها خزفا مغربيا، وبحرا محيطا أزرقتها، تتقافز منه الوجوه التي ترتدي عريها. "[٣٩].

ثم يستمر الشاعر مستعينا بالوصف الذي يستعين به القاص – عادة – على نقل الواقع، لينتقل بعد ذلك الى نقل رؤاه – كما وردت على ذهنه – عن حاضر دمشق ومستقبلها، مستعينا في نقل هذه الرؤى – كما فعل الخوري وحسب – بالحوار ينقله حيا كما هو دون ان يسلط عليه الروابط اللغوية التى تفقده حيويته إلا بمقدار ما تضمن الوضوح.

وبعد، فهل لنا أن نستخلص شيئا من التقاء تلك القصائد جميعا في نقاط مشتركة ونجاحها عبر هذا الالتقاء؟

اننا لو شئنا أن نستخلص شيئا من ذلك لقلنا: إن السر في نجاح تلك القصائد المدورة أنها لم تعان انفصاما بين أشكالها ومضامينها، وإنما كان ذلك الشكل مما يتطلبه المضمون الذي يعتمد – في الاساس – تداعيات ذات جمل قصيرة بطبيعتها تلتقي في محور واحد هو فكرة القصيدة.

ومما يدل على ذلك – في رأيي – نجاح أغلب القصائد المدورة التي ضمّها ديوان حسب الشيخ جعفر: "الطائر الخشبي على حين أخفقت

أغلب مثيلاتها في ديوانيه التاليين: "زيارة السيدة السومرية" و عبر الحائط في المرآة". وسبب ذلك النجاح أن حسبا في "الطائر الخشبي قد ضم قصائد حرة لا يمكن أن تخضع للتدوير دون أن تخسر شيئا كبيرا مــن صــدقها. وجمالها. وعفويتها،أما في سائر شعره فقد اتخذ من التدوير شكلا أوحد لا يتعداه فخسر أشياء كثيرة.

وإزاء ذلك يكون من الخير للشعراء المحدثين ان يجعلوا التدوير من ضمن أدواتهم يستعملونها لدى إلاحساس بضرورة استعمالها، لا أن يتخذوه شكلا أوحد لا شكل يدانيه، فإن في ذلك خسارة لهم وللشكل الجديد نفــسه، ولمواهبهم الشعرية، وما كل جديد يحقق لصاحبه مجد الريادة...وقديما قال الشاعر:

لــكلّ جــديد لــذّةٌ غيــر أنّنــي

وجدت جديد الموت غير لذيــذ

الهوامش:

(١) ينظر كتابا الصراع بين القديم والجديد في الشعر فقد انعقد التمهيد فيه على ذلك.

(٢) شرح الصولي لديوان ابي تمام ١: ٣٧٩

(٣) الفصول والغايات،المعري:٤٤٦ـ٤٤٧. وقد استوفى هذا الموضوع تاريخا وعروضا الاستاذ الشاعر مصطفى جمال الدين في بحثه القيم: ظاهرة التدوير في القصيدة المنشور في مجلة الرابطة،ع٢،١ أذار١٩٧٥: ٦٢ـ٩٩. وقد أفدنا منه.

(٤) المسرح والمريا:٢٢٥

(٥) ينظر ديوانه وقت بين الرماد والورد: ٣٧ـ٦٧

(٦) ينظر للصورة لون آخر: ٣٣، ٣٨

(٧) ينظر قضايا الشعر المعاصر:٩١ـ١٠٠ واذ ترد كلمة التدوير في الصفحات اللاحقة فاني اقصد بها تكرار التفعيلة.

(٨) ينظر التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي: مجلة الاقلام.ع٥،ص١٣،شباط١٩٧٨: ٧

(٩) ينظر المصدر السابق:٩٩ـ١٠٠.

(١٠) قضية الشعر الجديد،للدكتور محمد النويهي:٩٩.

(١١) ينضر المصدر السابق للدكتور النويهي:١٩٧.

(١٢) عبر الحائط في المرأة، أوراسيا:٢٤.

(١٣) اغاني النار، حتى العصافير:١٢٢.

(١٤) شظايا ورماد:١٦.ولقد كان الثعالبي المتوفي٤٢٩ قد تنبه الى ما يلحق الشعر من حشو فعقد لحشو الحسن في شعر المتنبي فقرة في كتابه يتيمة الدهر ١: ١٨٥

(١٥) سيرة ذاتية لسارق النار:٦٠

(١٦) زيارة السيدة السومرية:١٢١.

(١٧) اغاني النار:١٨٦

(١٨) شظاب ورماد:١٦

(١٩) قمر شيراز،قراءة في كتاب الطواسين للحلاج:٢٩

(٢٠) ينظر سيرة ذاتية لسارق النار:٨٧ـ٩٥.

(٢١) ينظر في "قصائد حب على بوابات العالم السبع قصائده: عين الشمس ١١ــ ٢٤ وقد احتوت احدى عشرة صفة، و عن وضاح اليمن ٢٧ــ٤٠ وقد احتوت عشر صفات. و رسائل الى الامام الشافعي ٥٩ــ ٧١ وفيها احدى عشرة صفه. ولم احص الصفات في القصائد الاخرى.

(٢٢) ينظر الطائر الخشبي:١٢٩ــ١٣٧

(٢٣) ينظر نفسه: ١١ــ ٣٠، ٣٣ــ٣٩.

(٢٤) ينظر زيادة السيدة السومرية١٠٣ــ١٢٩

(٢٥) البرج، متابعة :٧٥.

(٢٦) لسان العرب: (فعا).

(٢٧) ينظر قمر شيراز:٧٨

(٢٨) زيارة السيدة السومرية(الاقامة على الارض):١٢

(٢٩) سيرة ذاتية لسارق الماثر:٤١.

(٣٠) المصدر السابق:٤١

(٣١) عبر الحائط في المرآة:١٩

(٣٢) اسفار جديدة:٦٣

(٣٣) الهجرة الى الداخل:٥٩.

(٣٤) عبر الحائط في المرآة:١٩

(٣٥) سيرة ذاتية:٨٠.

(٣٦) الطائر الخشبي:١٠٣

(٣٧) قمر شيراز:٩١.

(٣٨) أغاني النار:٩.

(٣٩) الاخضر بن يوسف ومشاغله:٨٥.

٢ـ الشعر والتأثيرات الشعبية

لا يكاد يختلف اثنان في أن الشاعر المعاصر يفكر ــ وهو أمام أوراقه ــ بطريقة أخرى غير التي يفكر بها وهو في بيته أو في مقهاه. وأيسر وجود الاختلاف بين التفكيرين عنده أن لغته في بيته. ومع أصدقائه لهجة قد ترتفع عن العامية قليلا وقد لا ترتفع. واذا كان من مصادر تفكيره ــ وهو امام اوراقه ــ ثقافته، وخبرته، وتجاربه. فان من مصادر تفكيره ــ وهو بين الناس ــ فضلا عن ذلك كله خبرة هؤلاء الناس المتراكمة عبر العصور. وما تكتسيه هذه الخبرة من أشكال لغوية لا يملك الشاعر الا أن يتأثر بها عامدا أو غير عامد. واذا كان من الصعب ان لم يكن من المستحيل على من هو مثلي أن يتتبع هذا التأثير الشعبي في الشعر العربي المعاصر عامة. لأن هذا التتبع يتطلب معرفة عميقة بطبيعة الشعوب العربية لا أدعيها. فان ذلك لايبيح لنا ــ بحال من الاحوال ــ أن ندع هذا الجانب دونما دراسه، لأن إهماله من جانب النقاد غالبا ما يضيع على القارئ فرصة الفهم. ويجعله يشعر بشيء من الارتباك أمام النص الشعري.

وأريد هنا أن أعرض الى التأثيرات العراقية وحدها في نتاج طائفة قليلة من الشعراء العراقيين، لسبب واحد هو ما أدعيه من إلمام يسير بتراث العراق الشعبي.

ولا بأس أن أقرر أن الشعراء العراقيين ــ قبل ظهور حركة الشعر الحر ــ كانوا يتحاشون هذه التأثيرات أن تتسرب إلى قصائدهم إلاّ نادرا،

كمثل قول الشيخ على الشرقي في قصيدته: عصفور الغرّاف التي نظمهـا عام١٩٢٢:

وما أسقي الاَ على النور، إنّهـا
فضائح فيمـا بينها انتشر النور
فيا موقدين الكهرباء، تفرجـوا
الىالآن عند القوم يوقد "بعرور"[١]

واستعمال المرحوم الشرقي لفظة "البعرور العاميـة وهـي تعنـي فضلات الماشية التي يستعملها الفلاحون عند يباسها في مواقدهم، أقول إن استعمال هذه اللفظة بعاميتها من شأنه أن يثير المفارقة في نفس القـار ى بين طريقتين في الإضاءة والمعيشة، احداهما متقدمة جدا، وثانيتهما بدائية ومتخلفَة، ومن شأن اثارة مثل هذه المفارقة المرة تنبيه الاذهـان ــ عـن طريق السخرية ــ الى ما يعانيه الفلاحون العراقيون من تخلف وبؤس.

ولعل الشيخ علي الشرقي من أكثر أبناء جيلـه ولعـا بـالموروث الشعبي، ومن يقرأ في ديوانه رباعياته يجده قد وظف كثيـرا مـن هـذا الموروث كنحو قوله:

أتدري ما يقول الناي والعـود الذي غنّى؟
انا أصـدح باللفـظ لمن في صدره المعنى
غزلنـا الدهـر، فـاللحمـة مـنـه،والسـدى مـنـا
ورأس الخيط في كف الذي ضيّعه عنـا[٢]

وعبارة رأس الخيط رغم ما يبدو من فصاحتها كثيرة الدّوران على ألسنة العراقيين كناية عن المهم من الامر، فهم يقولون عن فلان الذي بيده تصريف الامور "فلان بيده رأس الخيط.

أما الجواهري فقد كان أقل ولعا من زميله الشرقي بهذا الموروث، ولكن من يقرأ ديوانه لا يعدم أن يجد مثل هذه التأثيرات هنا وهناك، مثل قوله في قصيدته "القرية العراقية" التي نظمها عام ١٩٣٢ وهو يتحدث عن العلاقات العاطفية التي تقوم بين شباب القرية وشوابّها وهم في الحقول بعيدون عن رقابة ذويهم، اذ يقول على لسان أهل القرية عن هؤلاء الشباب:

بنتنا وابننا معا يرقبان

الزرع،والضّرع، والضّمير رقيب

ليس ندري ما يفعلان ولا نعلم

عما زرّت عليه الجيوب...

ليس بدعا ان نستريب ولكن

نتمنى ألا نرى ما يريب

ليس فينا ــ والحمدُ الله ــ حتى

الآن بيت إناؤه مقلوب[٣]

والبيت الاخير في فكرته وبعض عبارته مأخوذ من العامية العراقية. فمن عادات أهل الريف في العراق أنهم اذا هربت احدى فتياتهم مع من تحب، أو أنها هربت سترا لفضيحتها أمام القرية، أقول: ان من عاداتهم أنهم يقبلون

أواني القهوة في مواقدها حتى تكون فوهاتها على الرماد، ويجدون في طلب ابنتهم حتى يعثروا عليها، ويتخلصوا مما لحق بهم من عارها. ومن هنا فعبارة "إناؤه مقلوب كناية عما يكون بين الرجل والمرأة من علاقة غير شرعية، ومعنى البيت أن هؤلاء الفلاحين يحمدون ربهم، لأن شباب القرية ــ رغم خلواتهم بمن يحبون من شاباتها ــ لم يقوموا بما تقلب من اجله اواني القهوة.

ومهما يكن من أمر، فان مثل هذه المؤثرات الشعبية لم تكن ظاهرة تلفت النظر الا بعد ظهور حركة الشعر الحر، ولذلك أسباب منها أن هذه الحركة اعلنت في بدايتها ــ على لسان نازك الملائكة ــ أن ليس هنالك لغة للشعر وأخرى للنثر، وأن لغة الشعر صدئت لكثرة ما لامستها الاقلام[٤]، ومعنى ذلك أن على شعراء هذه الحركة أن يبحثوا عن مصادر أخرى ــ غير تراث الشعر العربي القديم ــ يجددون بها من شباب لغتهم، فكان من بين مصادرهم الموروث الشعبي العراقي. ولعل من بين أسبابها أيضا أن أغلب رواد الحركة وشعرائها كانوا من بين الشباب اليساريين. لأن الحركة القومية في العراق بكل تياراتها وقفت ضد هذه الحركة الجديدة باعتبارها جاءت تهدم التراث العربي[٥]، وكون رواد هذه الحركة وشعرائها من اليساريين معناه أنهم يطمحون أن يرتبطوا بواقعهم، وأن يحاولوا نقل هذا الواقع ــ بما هو قريب من لغته ــ وفق رؤاهم الخاصة. ومن هنا تعمد كثير من هؤلاء الشعراء إدخال تعابير عامية في نسيج قصائدهم، ومن هنا أيضا وجدنا السياب لا يتحرج أن يستعير لفظة عامية عراقية ومعناها مسكين في قصيدة من أشهر قصائده هي غريب على الخليج

..مُتخافق الأطمار أبسط بالسؤال يدا ندية

صفراء من ذل وحمى: ذل شحّاذ غريب

بين العيون الأجنبيّة

بين احتقار. وانتهار،وازورار،أو خطيّه

والموت أهونُ من خطَيه"[٦]

ويعمد السياب نفسه في قصيدته "المومس العمياء الى استعارة بيت شعر من اغنية عراقية قديمة محاولا ان يفصّحه في قوله:

وتلوب أغنية قديمه/

في نفسها وصدى يوشوش يا سليمةُ يا سليمه.

نامت عيون الناس،آه. فمن لقلبي كي ينيمه؟"[٧]

ولعل أجرا محاولات السياب، وأعظمها ـ على الاطلاق ـ وديوانه حافل بالموروث الشعبي ـ ما حاوله من المزج بين الموروث الاسلامي، والموروث الشعبي في قصيدته "إرم ذات العماد ،وعلى الرغم من أنه قدم لها بقوله عند المسلمين ان شداد بن عاد بنى جنة لينافس بها جنة الله هي: إرم، وحين أهلك الله قوم عاد، اختفت ارم، وظلت تطوف، وهي مستورة في الارض لايراها انسان الا مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها"[٨]، أقول: على الرغم من هذه التقدمة، أزعم أن مصدر قصيدة السيّاب هو مصدر آخر غير هذا، وأزعم أيضا أن هذا الذي زعمه مما هو عند المسلمين ليس عندهم، فلم يسبق لي أن سمعت. ولا الذين سألتهم أنهم يعتقدون في إرم أنه "لا يراها الانسان الا مرة في كل أربعين عاما" وإذن فمن أين جاء السياب بهذا؟ ومن أين انقدحت في ذهنه فكرة

هذه القصيدة؟ وأغلب الظن أن مقدمة السياب للقصيدة لم يكن الهدف منها الا التضليل، وصرف ذهن القارئ عن المصدر الحقيقي. أما هذا المصدر فهو ــ كما يخيل الي ــ مزج بين اعتقادين أحدهما: حديث القرآن الكريم عن قوم عاد وجنته، وثانيهما اعتقاد جمهور الشيعة بالامام المهدي المنتظر. فقد درج نفر منهم على زيارة مقام له قائم في العراق قريب من مدينة الكوفة يعرف بـ مسجد السهلة"، وهم يعتقدون أن هذا المقام كان قد صلى فيه الأمام المنتظر. وان من واظب على زيارته كل يوم ثلاثاء طيلة اربعين أسبوعا دونما انقطاع فسيعرض له الأمام المنتظر في الاسبوع الاخير ويسأله متنكرا عما يطلبه، فمن اهتدى لمعرفته فقد لبيت طلباته وهو سعيد. وأما من لم يهتد، فعليه أن يواصل ــ إن أحب ــ دورة أخرى.

وهكذا طور السياب فكرة الاربعين أسبوعا الى أربعين سنة، وفكرة المهدي المنتظر الى جنة هي رمز السعادة، وفي التطويرين مهارة فائقة، وبناء محكم. فالجد في القصيد قد تجلت له هذه الجنة في ليلة من لياليه، ولكنه لم يهتد الى سرها فلم ينفتح له بابها. وبما أنه شاخ بعد ان عرف السر، فهو لا ينتظر أن يبقى حيا بعد أربعين عاما حياة تتجلى مرة أخرى. لذلك فهو يطلب من أحفاده أن يواظبوا على طرق بابها ــ اذا هي تجلت لهم ــ حتى ينفتح الباب، وكأن السياب يؤمن من خلال وصية الجد أن سعادتنا يمكن أن نصنعها بأيدينا من خلال العمل، والإصرار على النجاح فيه طيلة الاربعين سنة الاولى من أعمارنا، لأننا لا نستطيع ــ بعد أن نتجاوز الاربعين ــ ان نبني ما يمكن أن نبنيه قبلها.

ولم يحاول أحد من الشعراء العراقيين ــ فيما أعلم ــ أن يطور ما

بدأه السياب من محاولة خلق أساطيره الخاصة من خلال الموروث الشعبي كما رأينا في "إرم ذات العماد" وانما بقوا على ما درج عليه هو قبل كتابتـــه قصيدته تلك من ادخال الالفاظ العامية، أو تفصيح بعض الــشعر الــشعبي ويمكنني أن استشهد على ذلك بشاعرين هما "مظفــر النــواب، ويوســف الصائغ على سبيل التمثيل فحسب.

ومرد اهتمام النواب ــ فضلا عما ذكرته من اهتمام الشعراء عموما ــ هو أنه بدأ حياته الادبية شاعرا شعبيا لم يبلغ مستواه شاعر شعبي آخر معاصر له. وله في هذا الشعر ديوان هو: "للريل وحمد" وللناقد أن يلاحظ على طائفة من قصائد مظفر أن نسيجها أقرب الى التركيب العامي منه الى الفصيح. فهو لا يهتم كثيرا بأدوات الربط، ولا يعنى ــ في أحيان ــ بالنحو، ولا بسلامة اللغة وكأن كل هذا أثر من آثار ولعه بالشعر الشعبي، واهتمامه به. فمن اهماله أدوات الربط، واستخفافه بالنحو العربي قوله في قـصيدته "عروس السفائن"

وسادنُ روحي وقد أطبق الموج

حتى تجرحها

انها وحّدت نفسها بالسفينة

من ينتمي هكذا الانتماء"(٩)

فجملته الاخيرة شرطية، لأن "من" شرطية، وكـــان ينبغـــي لفعلهـــا "ينتمي" أن يجزم، ولكنه ظل ــ رغم أنف قوله: سيبويه ــ يجرر ذيول يائه، وكان ينبغي لجوابها أن يقترن بفاء جواب الشرط ولكن هذه الفاء حذفت من الجواب "هكذا الانتماء" ويبقي البيت ــ وهو على هذه الصورة أقرب الـــى

التركيب العامي منه الى الفصيح.

ومن هذا التركيب العامي قوله من قصيدة ألقاها ـ ولا أعلم إن كانت نشرت أم لا ـ ملك يجلس في زاوية يرضع ربعية فهو لم يكتف ان يفصح من جملة تتردد على ألسنة العامة من المولعين بالخمر. وأنما تعتمد اقحام لفظتها العامية "ربعية" واستعارتهم الجميلة "يرضع" تشبيها لها بأثداء أمهاتهم. ولو كان النواب يريد أن ينأى بشعره عن التركيب العامي لكان قال ـ على سبيل المثال ـ يجلس في زاوية يرضع... فهو ملك

ومن العبارات الدارجة في العراق قوله في الحركة الاولى من وتريات ليليه

"في العاشر من نيسان بكيت على أبواب الاهواز فخذاي تشقق لحمهما من امواس مياه الليل" [1]

فأمواس المياه كناية عامية عن شدة برد الماء.

ومن التقاليد الدينية الشعبية يستعير مظفر النواب قوله:

"لكن الناموس تجمع في خيط الفردوس كنذر في رجلي" [11] فقد درج أهل الريف في العراق على زيارة أضرحة الائمة والاولياء. ودرج سدنة هذه الاضرحة على اعطائهم خيوطا خضراء يشدونها ـ مثل السوار ـ في أيديهم، أو كالخلخال في أرجلهم، وهم يسمونها ـ كما سماها النواب ـ خيوط النذر

ومن المعتقدات الدينية الشعبية يستعرض أيضا قوله في الحركة الثانيه من وتريات ليلية

وهبت نسمات أعرف كيف أفيق عليها

بين الغيبوبة والصحو تماوج وجه فلسطين

فهذي المتكبرة الثاكل

تحضر حين يعذب أي غريب

أسندني الصبر المعجز في عينيها

فنهضت، وقفت امام الجلاد، بصقت عليه من الأنف الى القدمين"(١٢)

فما زال العامة في العراق يعتقدون أن فاطمة الزهراء – وقد قتل ابنها الحسين بن علي غريبا في كربلاء – تحضر غربة كل غريب تخفف عنه عذابه حين يقع في محنة، وبما أنّ مظفرا كان قد اعتقل في أرض غريبة عنه عام١٩٦٣ في "ايران – كما تقول القصيدة – فقد خطر له هذا الخاطر الشعبي – أثناء كتابة القصيدة – فطوره بحيث صارت هذه المتكبرة الثاكل فلسطين وليس فاطمة الزهراء.

ويقول مظفر من قصيدة ألقاها في الجزائر، ولا أعرف ان كانت نشرت أم لا ايضا:

"اقتربت ؟ لم تقترب

لقد كتب البعد في "قاف قربك مني

وللقاف نردان أرميهما، والمقادير ترمي

ويخرج من دينه النرد مما لعبنا ومما خسرت، ولم أنسحب .

وقوله: "ويخرج من دينه" جملة عامية يطلقها العراقيين كناية عن البرم، والضجر، والقرف. ولم يخرج يوسف الصائغ عن حدود زميله النواب – اذا ما استثنينا البذاءة في شعر مظفر– فهو يفصّح الشعر العامي حينا مثل قوله:

"ذبحنا الدمية، سال الدم

آه يا أولاد العم

في الأول جاء الجزّار

في الثاني الولد الغدار..."(١٤)

أو التعابير العامية حينا آخر مثل قوله:

"صاموت

لاموت

تحكي فتموت"(١٥)

أو يأخذ من الاستعارات الشعبية كمثل قوله:

"تتشاقى في النزوات

وما من سيف

هذا زمن العنب الاسود

والغدارات السود"(١٦)

فالفعل "تتشاقى من العامي، ومعناه: "يمزح"، أما العنب الاسود فهو كناية عن الحاكم، وما يزال العراقي حين يستفظع رد فعل يراه أكبر من فعله يسأل: هل سببنا العنب الاسود؟" وكأن الصائغ أدرك أن العنب الاسود مما لا يدركه الا العراقي فأضاف اليه: "الغدارات السود رمزا للتسلط والقهر.

وللباحث ــ أي باحث ــ أن يجد نظائر في شعر شعراء العرب الأخرين لما وجدت في شعر العراقيين، ولكن محاولة السياب في "إرم ذات العماد تبقى تنتظر من يطورها.

الهوامش:

(١)ديوان علي الشرقي، طبعة وزارة الثقافة العراقية: ١٣٨ وفيه فضائح فيما بينها. والشرقي شاعر عراقي ولد في مدينة النجف سنة١٩٨٠ وتوفي في بغداد يوم ١١ـ٨ـ١٩٦٤ وكان تقلد جملة مناصب أثناء العهد الملكي واستوزر أكثر من مرة في حياته.

(٢) ديوان الشرقي، الرباعيات ٢٤٦

(٣)ديوان الجواهري، طبعة وزارة الثقافة السورية ١:.٤٥٠ـ٤٥١.

(٤) تنظر مقدمة شظايا ورماد من ديوانها ٢: ٨ وما بعدها من طبعة دار العودة، بيروت،ط١، ١٩٧٩

(٥) ينظر الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام١٩٥٨ ليوسف الصائغ

(٦) ديوان السياب١: ٣٢١طبعة دار العودة.

(٧)السابق: ٥٣١ ـ٥٣٢.

(٨) السابق١: ٦٠٢

(٩) المساورة أمام الباب الثاني، طبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر:٢١

(١٠) وتريات ليلية، مط الديار، (بيروت):٣٣.

(١١) نفسه

(١٢) السابق:٧٤.

(١٤)اعترافات، دار الآداب، بيروت١٩٧٨: ١٦.

(١٥)السابق: ١٧

(١٦)السابق :٤٦.

٣ـ الغموض في الشعر العربي

سئل أبو تمام ذات يوم: يا أبا تمام، "لم تقول مــا لا يفهــم"؟ فاجــاب سائله: "وانت لم لا تفهم ما يقال ؟ ولم يكن أبو تمام ـ فيما يبــدو لــي ـ ليريد ان يحل المشكلة بقدر ما يريد أن يتجنب السائل فيجيبه عــن اتهــام باتهام، وكأنه ممن يأخذون بمبدأ أن أفضل أساليب الدفاع هو الهجوم.

ويخيل الي ــ مع هذا ــ أن إجابته تلك إجابة نموذجيــة مــا يــزال الشعراء الجدد ـ وسيظلون ـ يرددونها على مسامع قرائهم كلما اشــتكى هولاء القراء من غموض شعرهم، وأخطر ما في هــذه الاجابــة هــو أن الشعراء يرون أنفسهم على حق بمقدار ما يرى القراء انفسهم علــى حــق ايضا. ومعنى هذا الخطر أنه لا بد أن تحدث القطيعة بين الشاعر وجمهوره اذا لم تكن قد حدثت فعلا، فمن أين تنبع مشكلة الغموض أذن، وأي الطرفين على حق؟

ويبدو لي ـ ابتداء ـ ان نحدد من هو الشاعر، ومن هو الجمهور؟ وإلا فهل كل شاعر ينحو منحى غامضا في شعره هو على حق؟ ثم هل من حق القارئ ـ ان يشكو من غموض هذا الشاعر أو ذاك ثم يكون علــى حــق؟ وأذا كانت إلاجابة عن السؤالين بالإيجاب، فسنقع في فوضى لا أول لها ولا آخر، وسنزيد من تعقيد المسألة بدلا من إيــضاحها وإذن، ينبغــي لنــا أن نشترط في الشاعر الموهبة. والجدية، والا فإن أحــدا لــم يــتهم الــشاعر العباسي أبا العذافر ـ على سبيل المثال ـ بالغموض. حين قال:

باض الهوى في فؤادي

وفرَخ التذكار

وإنما رأى شعراء عصره في قوله ـ ان لم يكن رأوا فيه هو نفسه ـ مثالا على السخف، يتندرون به، ويقيسون عليه ما يقرأونه، وما يسمعونه من سخف.

وينبغي أن نشترط في القارئ الموهبة والقدرة، والجدية أيضا ولم لا؟ فما كل قارى ـ مهما كانت ثقافته ـ بمستطيع أن يتذوق الشعر، حتى لكأن هذا التذوق موهبة.

ويمكن أن يعيننا هذا التحديد على الوقوف عند المشكلة نفسها لدى الجانبين نتحرى أسبابها ودواعيها...

وأقول: إنه على مستوى الشعر والشاعر يحدث ـ في احيان ـ أن تكون رؤية الشاعر نفسها غامضة لم تختمر في نفسه بعد بما فيه الكفاية، على حين يظن هو ـ اعني الشاعر ـ أنها قد اختمرت. وأنه قادر على نقلها، فينقلها باضطراب، كما حدث ـ فيما أظن ـ ليوسف الخال حين قال في قصيدته :"ثلاث أغنيات للزمن

"نحن نعيش أو نموت

وهذه السفوح

كالنهد ساعة السكوت

يعلو

ويحلو معه النزول

*

كنت أود ان أرى

ماذا وراء تلكم القمم

لكنني احب هذه السفوح مثلما

يحب جرحه الألم"

والحق أنني لا أستطيع أن أزعم أنني فهمت ما يريد قوله. فقد أوحى لي — في المقطع الاول — أن السفوح — وهي من مظاهر الطبيعة والقصيدة تتحدث عن الزمن — اقول: أوحى لي أن السفوح أبقى من الانسان وأخلد، فهو أي الانسان يعيش أو يموت، ولكن السفوح تبقى خالدة، على حين أوحى لي في المقطع الثاني — أنه يشعر بالإحباط والضعة ولكنه يحب احباطه وضعته بدليل أنه يود أن يرى ماذا وراء القمم التي تمثل الرفعة ولكنه يحب السفوح كما يحب الجرح ما فيه من ألم باعتباره لازما من لوازمه. ومعنى كل ذلك أن المقطعين — بهذين الفهمين — لا يؤديان القارى الى رؤية متكاملة مستقيمة، اذ يمكن له — في سبيل استكمال هذه الرؤية — أن يفهم المقطع الاول فهما آخر ينسجم مع المقطع الثاني فيقول: إن الشاعر يستعذب العيش في السفوح على أنها رمز من حياة الدعة والهدوء، ولكن تفسيره هذا سيصطدم بالنهد الذي يعلو ساعة السكوت، اذ أن من العسير أن نجد علاقة منطقية أو إيحائية بين الحالتين — اعني السفح والنهد — لنفهم معنى صعود السفح: النهد.

وتجنح قصيدة الشاعر نحو الغموض — في أحيان اخرى — بسبب طبيعة بنائها، كأن يكون هناك تداخل في أصوات القصيدة نابع من تعقيد الرؤية نفسها، ولنا أن نضرب على ذلك مثلا بقصيدة أدونيس الطويلة: "السماء الثامنة" فهي تتحدث عن أبي حامد الغزالي، ويتداخل فيها صوت أدونيس نفسه بصوت الغزالي، ثم بصوت العراف، وبأصوات أخرى. ويزيد من تداخل هذه الاصوات رحلة الغزالي في مدائنه التي هي — عند أدونيس — السماوات ولعل القصيدة كانت ستكون أوضح لو كانت كتبت على طريقة المسرحية ذات الفصل الواحد — كما فعل أدونيس نفسه في قصيدة "الراس والنهر — ولو فعل أدونيس هذا لتخلص القارئ من هذا الدوار الذي توقعه

فيه القصيدة بحثا عن رؤية أقرب الى فهم الغزالي منها الى الإعجاب بـه، ولعلي لا أغلو اذا قلت: انك لا تخرج من قصيدة أدونيس بسوى اعجابه البعيد بالغزالي الى درجة ان جعل "الإسراء والمعراج" يختلط برحلته نحو مدائنه، ويزيد من غموض القصيدة عند أدونيس أنك لا تستطيع أن تفك رموزها بسهولة حتى ليستغلق عليك الفهم في أحيان غير قليلة، وأعترف اني ـ حتى الآن ـ لا أستطيع فك مثل هذا الطلسم في قوله من القصيدة نفسها.

من أين هذا الزمن المشقق المدهون
بالنسم البارئ
والطاعون
من اين: كيف تصبح الربابة
قرنين أو ذبابة؟"

واذا كنت قادرا أن أفهم أن الزمن المشقق المدهون يعني ـ فيما يعنيه ـ التناقض حتى ليجتمع فيه الموت "الطاعون "بالنسم البارى الذي هو الخلق، فإني لا استطيع، ولا أقدر، أن أفهم علاقة "الربابة" بالقرنين أو "الذبابة" ، حدسا أو تخمينا، فهما أو ايحاء،

ويضفي الشعراء أحيانا على العملية الشعرية جوا كهنوتيا غيبيا، ربما كانوا من خلاله يلتمسون العذر لغموض قصائدهم أو أنهم يريدون من خلال هذا الجو ان يتعمدوا هذا الغموض، وحسبك من كل هذا ان يكون "البيان الشعري الذي تبنته مجلة شعر ٦٩ الصادر في شهر ماي من عام١٩٦٩ قد خلص الى انه "عندما يكون في إمكان الشاعر ان يكون هناك، ويتحدث فانه لن يكون مفهوما من قبل الاخرين... وانت ترى ان مثل هذه النظرة ـ وهي تتحدث عن الشاعر في معبده "هناك" أو سمائه، أو مملكته، لا أدري

ـ تلغي ان يكون القارى أو المتلقي طرفا في العملية الشعرية. وينظر الى الشاعر كما لو أنه كاهن يعنى بطقوسه السرية وحده دون أن يهتم بالاخرين أو يعنى بهم.

وللرموز والأساطير التي أولع بها شعراء الحركة الجديدة منذ الخمسينات دخل كبير في غموض بعض القصائد حتى بعد الإشارة الى طبيعة هذه الرموز في هوامش القصائد كما يفعل. على سبيل المثال ـ السياب والبياتي وسعدي يوسف، وسر ذلك أن نفرا من شعراء الحركة الجديدة قد أولعوا بالأساطير الإغريقية والرموز المسيحية ولعا جعلهم يبدون كما لو أنهم يبحثون عنها بحثا. وأنا أزعم أن هذه الاساطير وتلك الرموز لم تحتل في نفس القارئ العربي ما يؤلف لديه تصورا تاما عنها له خلفياته النفسية، والفكرية. وفقدان هذه الخلفية من شانه ان يقوم حاجزا بين القصيدة وقارئها أما إذا فهمها بعد شرح وتوضيح. فإنها لا تثير في نفسه ما يمكن أن تثيرد في نفس الفرد الاوربي. لا لشيء الا لأنها لم تكن جزء من النفسية العربية ولا من طبيعة الفكر العربي.

وأعترف أني قرأت قصيدة "تي .اس. اليوت "الارض الخراب أكثر من مرة، وفي فترات متباعدة وهي من عيون الشعر العالمي المعاصر ـ في رأي النقاد ـ وكنت قرأتها مذيلة بشروح رموزها. وإشاراتها ولم أستطيع أن أن أتذوقها ـ كما هي في ذوق أولئك النقاد رغم أني فهمت ـ كما يخيل الي ـ جوها العام، ولعل القارئ الإنجليزي العادي ـ وإليوت ابن بيئته ـ سيضحك من اعترافي ، بمقدار ما ألتمس له العذر حين لا يفهم شعر الشنفرى، ولا يتذوقه لأننا من تراثين مختلفين، وبيئتين متغايرتين.

ويزيد من غموض هذه الرموز، وتلك الاشارات انك لا تجد أحيانا ما يهديك إلى تفسيرها الا بعد جهد. فلقد يحدث أن ترجع الى كتاب "الغصن

الذهبي لجيمس فريزر أو الى كتاب "مسخ الكائنات" لأوفيد تلتمس فيهما الأساطير الإغريقية، ولكن من الصعب على القارئ - وهو من هواة قراءة الشعر - أن يرجع الى هذه الاساطير والى تعاليم الكتاب المقدس بعهديه: القديم، والجديد، والى التراث الفرعوني المصري، أو التراث العراقي القديم، وكأنه معني أن يلاحق الشعراء في مشاربهم المختلفة، وثقافاتهم المتنوعة، لكي يفهم قصيدة!

وتبلغ هذه البلبلة قمتها حين نجد بعض الشعراء وكأنهم يقصدون الى هذه الرموز قصدا لا حبا في تفجير طاقاتها الشعرية وإنما حبا في الظهور أمام القارئ بمظهر المثقف الذي لا يطال. ولكم كان بلند الحيدري صريحا حين قال "ولقد كنا في أحاديثنا مع مريدينا نحاول أن ندهشهم بتقطير الاسماء الاجنبية، بل اننا لنخلقها أحيانا.. وكثير ما كانت تذهب بنا الجرأة الى حد ان نذكر هذه الاسماء الوهمية في الصحف معتمدين على بعد الجمهور عن التتبع والقراءة" [1] واذا كان الشاعر بلند يعترف بخلق هذه الأسماء الاجنبية - وهو يريد أسماء النقاد والمفكرين الأوروبيين هنا - خلقا، فان الذي يعنينا من قوله هو هذا الولع بالظهور امام الآخرين بمظهر المثقف العارف بكل شيء، ولا أكاد اشك في أنّ طائفة من الشعراء ينحون هذا النحو، وآية ذلك انك تقرأ قصائدهم ولا تجد للرمز الذي استعملوه من صدى في القصيدة. ولك ان تقرا قصيدة أنسي الحاج "ماموت وشعتقات" وستكتشف - بعد أن يأخذك الدوران من هول هذين الاسمين الضخمين - ان ماموت كان يحب شعتقات. ولك أن تعرج على قصيدة عبد الوهاب البياتي "تحولات نينوكريس في كتاب الموتى" وعاتبني اذا وجدت لكتاب الموتى الفرعوني علاقة بتجربة الحب التي تتحدث عنها القصيدة، وذلك ضرب من التعالم، إن لم يكن دجلا.

وتطول أسباب الغموض في قصيدة الشاعر، ولكن من أسبابها أيضا – وتلك ناحية يجب أن لا نغفلها – هو أن الشعر الجديد لم يألفه القارئ بعد ألفة حقيقية واذا خيل لأحد أن ثلاثين عاما أو أكثر قليلا – هي عمر هذا الشعر الجديد – كفيلة بخلق هذه الالفة، فينبغي لنا أن نذكره بأن عمر نظام القصيدة الخليلية لا يقل عن ستة عشر قرنا على أقل تقدير، وان تقنيات القصيدة القديمة قد دُرست من يوم كانت تضرب للنابغة قبة من أدم يحتكم اليه فيها الشعراء والى يومنا هذا، زد على ذلك ان كثيرا من القرّاء – وهم يرون في الشعر مجرد متعة فنية – يؤثرون الكسل الفكري على الجهد، وطول التأمل، والاندماج في العمل الشعري.

واذن، هل تبقى المشكلة قائمة – وهي قائمة فعلا – ام هناك حل؟

ان هذا الحل – من وجهة نظري – هو بيد النقاد، ولكن مشكلة الناقد أصبحت أنه يعنى بالعمل الادبي بصورة عامة، والشعري منه بصورة خاصة، من زاوية التوجه الفكري، والآيديولوجي مما يوسع الهوة – كما يقول الدكتور مندور – بين الاحكام التي يمكن أن يصدرها هذا الناقد أو ذاك على عمل أدبي أو فني بذاته.."[٢] ومن النقاد من يقف إزاء القصيدة فينشئ قصيدة أخرى نثرية يحسبها نقدا كأن يحدثك عن "انبعاث الرؤية" أو عن "التجديد المتقن الخالي من العمى" وما الى ذلك مما لا تستطيع أن تفهمه فتحاسب الناقد عليه، وهكذا كف الناقد عن أن يكون وسيطا مبصرا بين القارئ والمبدع، يقرب اليه العمل من الناحية الفنية فضلا عن الفكرية، ويشير إلى مواطن الجودة فيه، ومواطن الرداءة[٣] أما السبب في كل ذلك، فهو ان عددا من هؤلاء النقاد لا يمتلكون الذوق الصافي المدرب بالخبرة في التقويم مما يجعلهم يقفون من الشعراء موقف التسليم بكل ما يكتبون، ويلجئهم الى التغطية بالانشاء على فقدان الذوق، والمسألة ذوق، ثم ثقافة.

الهوامش

(١) مقابلة مع بلند الحيدري نشرتها مجلة الاديب العراقية.

(٢) النقد والنقاد المعاصرون.

(٣) يقول إلياس خوري في كتابه دراسات في نقد الشعر، ط٢، دار ابن رشد، بيروت،١٩٨١، :٦١ "ليس النقد محاولة اقامة جسر بين الشاعر والقارئ، فهذا الجسر ليس بحاجة الى وصاية احد ومن هنا شاع في كتابه على سبيل المثال – ما هو مثل قوله على الصفحة ٤٩–٥٠– وهو يتحدث عن انشودة المطر للسياب: "تمتلئ االقصيدة برذاذ الدهشة الخارجة من عيني طفل، والمتداخلة مع عيون الآلهة".

دراسات تطبيقية

١ـ ملامح "مالك بن الريب"

٢ـ الثورة الجزائرية في شعر الجواهري والسياب

٣ـ قراءة في "انشودة المطر

ملامح مالك بن الريب

"مالك بن الريب" ديوان ديوان للشاعر يوسف الصائغ[١] يضم اربع قصائد سبق أن نشرت ثلاث منها. وهي على التوالي: مالك الريب. رياح بني مازن، انتظريني عند تخوم البحر. سفر الرؤيا. والاخيرة لم تنشر من قبل.

ولا بدَ لنا ونحن نحاول أن نرصد تطور الشاعر من خلال ديوانه أن نقف عند القصائد مسلسلة تسلسلا زمنيا، فنبدأ بأقدم قصيدة فيه تلك هي رياح بني مازن.

كتبت القصيدة في حزيران عام١٩٦٧.وهي تقف عند اجواء الهزيمة موزعة بين التأمل والغضب. وموقفها طبيعي تفرضه أجواء ظروف الشاعر آنذاك، فقد كان سجينا وقت كتابتها. وعلى هذا فهو تحمل وزر الهزيمة دون أن يشارك حتى برأي في الحرب شأنه في هذا شأن كل الشعب العربي. وعند هذه النقطة تكتسب القصيدة شموليتها فتنطلق من الخاص الى العام ومن وجدان الشاعر الى الوجدان الجماعي:

"رياح بني مازن أيقظتني
على موهن فز روحي لها: ها انا
واختنقت وأخجلني سور سجني ص٣٧"

فهو ــ كما هو واضح ــ يريد المشاركة في تصعيد رياح بني مازن التي ترمز الى ثورة قومه وزحفهم، ولكن أسوار سجنه تمنعه. والمشاركة التي ينادي بها ليست عفوية وانما هي صادقة تحس بحرارة صدقها. فقد هيأ لها الشاعر كل صور الالتحام الروحي الصادق:

"يتيما نذرت، خذوني، يهلِّلْ لكم ثأر ذيب
وخلوا على دكة القدس قلبي
وشدوا

فقد يكمل النذر موتي.. ص٣٧"

"تعرق للروع قلبي كما الأم عند المخاض

...وصلَت عظامكمو في عظامي.. ص٣٧ــ٣٨"

وما دام هذا الالتحام غير مُجد فانه لا يعدو كونه حلما جديدا يضاف الى عالم أحلامه، وسرعان ما يصحو على الهوة البعيدة بين أحلامه وواقعه المر:

"وشتان فالريح منزلها القدس

والسجن بيتي ص٣٨"

وعند هذه الصحوة تبدأ الأزمة بينه وبين قومه، فهو يرى نفسه مخلصا حد الموت ولكنه كوفئ بالسجن ولدى هذه الحيرة تتصاعد القصيدة، فهو حائر بين الثورة التي يدعو لها ويبشر بها وبين الردة التي شادت أسوار سجنه. فيبدأ الصراع العنيف ينعكس على القصيدة. وجانبا الصراع هما الريح التي هي الثورة والماء الذي يحاول أن يطفئها، ولعل الشاعر قد ادرك غرابة رمزه للردة بالماء فاضطر الى التصريح به:

هي الريح صوتي

هو الماء حزني

وكالطير أسلمت للماء جنحي.. ص٤٦

وحين يضطر الى ان يسلم نفسه للماء فيثبت الهزيمة واقعا قائما فلا بد له ان يقف ويتأمل، فيستجلي أسبابها.

وهل من سبب إلا تواكل قومه وتخاذلهم؟ لهذا لا يجد امامه الا أن يدينهم مستوحياً هذه الإدانة من خطبة للامام علي:

"قلتم نسير لهم في الشتاء

انتظرنا

ومر الشتاء فقلتم: هو القرّ فلنمهلن .

وهذا التواكل الذي رسمه الصائغ مستغلا كل المردودات النفسية لهزيمة الإمام علي في صفين، قد اضاف اليه بعدا جديدا ــ إمعانا منه في رسم الصورة ــ هو أن خلف المواعيد وكذبها بلغ أن يكون خلال اليوم الواحد وليس خلال سنة كما رسم الإمام علي "ومر الشتاء ومر صباحٌ ومر مساء ومر..٤٧ــ٤٨

والشاعر إنما يمعن في التصوير على هذه الصورة المخجلة فإنما يريد لهذا التردد أن يستحيل نارا تأتي على كل شيء، ثورة لا تدع صنما. فقد خانه اهل بيته. إنه إذن تواكل حد الخيانة. وهو لا يستثني ــ في سورة غضبه ــ أحدا حتى نفسه. فهو يدين كل شيء مستوحيا إدانته هذه المرة من قصة عيسى والمرأة المتهمة بالزنا "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ــ انجيل يوحنا الاصحاح الثامن":

"كأني انا الخنت.. بعت القرابين في القدس

لا.. بل أجل

من يبرئ يديه.. يقم بينكم

فأريه على راحتيه بقايا حزيران أو فلأقل

خانني أهل بيتي ص٥١ــ٥٢

وإدانته التي تحمل الرفض في طياتها لم تجيء لغرض الإدانة فيكون رفضه رفضا غير واع لا يطرح بديلا وانما هي ادانة يمهد بها الى الدعوة للثورة. ولكي يؤكد هذه الدعوة في النفوس نراه يجمع لها كل ما من شأنه أن يثير الحقد المقدس الكامن فيها . وهل أكثر من أن يصف يوم الهزيمة؟

"وما زلت أذكر ذاك الضحى

وأذكر كيف ابتدا

وأذكر كيف انتهى

وأذكر لما سجا الموت فوق القلاع.. ص ٤٢ــ٤٣

وذكرياته هذه على بساطتها تنضح بالالم والترفع على قومه... فبدا وكانه يخاطبهم من عل خطاب العارف بدقائق الامور المجرب الذي أنكر قومه تجربته فاستغفلوه أو كادو.. من هنا جاء هذا الاستعلاء الذي تحسه بين السطور. فهو تمرد على قومه الذين تعود أن يتلقى منهم الأوامر باستعلاء. وموقفه طبيعي منهم. فهو بعد أن رأى هزيمتهم التي هي هزيمته في الوقت نفسه ماثلة أمامه بكل ما تحمله من مرارة بدأ يرد على استعلائهم بأن يبادرهم به لا أن يبادروه به. وعند هذه النقطة نتمكن من فهم سر إدانته لنفسه. فهو إنما يدينها لأنها لم تتمرد قبل الهزيمة ولم تستعل. فهو إذن في الذروة من غضبه. وهو لا يرى في شيء عذرا لهم الا الثورة، مستوحيا نداءه هذه المرة من البيت المشهور: أكلت حنيفة ربها، ومن الكتاب المقدس: "ولما دخل الهيكل ابتدأ يُخرج الذين كانوا يبيعون ويشترون فيه قائلا لهم: مكتوب أن بيتي بيت الصلاة وانتم جعلتموه مغارة للصوص ــ لوقا: الاصحاح التاسع عشر إذ يقول:

"كلوا ربكم فهو تمر

بيت أبي للصلاة ــ يقول الكتاب.

وانتم تركتم سقايته للصوص

.. رحى .. فلتدر ص ٥٠"

واذ يجنح إلى المباشرة في النداء الاول دون ان يضيف شيئا إلى القول: "كلوا ربكم... فإنه يغني القول الثاني بدلالات تزيد من فاعلية القصيدة وحدتها : فالصلاة هي الثورة والسقاة سدنتها واللصوص هم الطبقة الحاكمة باسمها فهم سارقوها الذين قادوا الشعب الى الهزيمة.

وتظل القصيدة تصعد من دعوتها الى الثورة وتحذر مسبقا من خونتها المترددين حلا وحيدا للخلاص من هاوية الهزيمة، رغم أن التحذير يعتمد في بعضه الخطاب المباشر.

ولعل اهمية التحذير في نفس الشاعر هي التي ألتجأته الى هذا:

ولتنظروا في الوجوه

وجسوا الجلود وجسوا العيون

وجسوا الوجيب

وجسوا.. وجسوا

عسيرا ولا تغفروا

آذن الصبر للمنتهى.. ص٥٨

وحين تنتهي من قراءة القصيدة تحس أن للشاعر فلسطينه الخاصة به بحيث تشتبك ملامحها بملامح القدس. وإذا أردنا أن نضع القصيدة في موضعها بين قصائد الديوان نرى أن بناءها أقرب الى البناء العمودي منه الى بناء القصيدة الحديثة:

وهاجرت الشمأل العنفوان

وبال على الصنم الثعلبان ص٥٢

واذا ما أعرض عن عدد التفعيلات فإن القافية تظل تشكل سمة من سمات القصيدة بشكل يلفت النظر:

هو الحزن، ماء، قرار، جبان تراب

وأهل الخيانة خانوا وخابوا...

وأما أنا الريح صوتي.. أنا بعت حزني وصبري وصمتي

لكل المرابين في السوق

وابتعت سيفا وترسا إلهي أمل وجهك الشهم قدسا

أملّه كما السيف أصفى وأقسى.. ص٥١ــ٥٣"

وشاهد آخر على النفس العمودي في القصيدة قوله:

"فاوّاه لو كنت من مازن وما كان عظمك بالواهن..

ص٥٤ ...الخ

ومن السمات الواضحة في القصيدة أنها تهتم برسم اللوحة اهتماما يغنيها بالتفاصيل الدقيقة:

"وكانت لنا بنت عم نمنَعها كالجنى البكر

قبل القطاف

يدلّلها الناس بالنظر الهمس

والأمنيات الصغار الخوافي

فتغضي على أكحل الظِّرف صافي.. ص٣٩"

كما أن صوت الثقافة المسيحية خافت في القصيدة ــ خلاف القصائد الأخرى ــ قياسا إلى التراث العربي والإسلامي والفولكلور الشعبي فكل الذي ورد فيها من الإشارات المسيحية "وخلّا سقيت ومرّا مزجت٤٠ اشارة الى الخل الممزوج بالمرارة الذي قدم للمسيح قبل صلبه. و"أربعاء ــ يقول الحبيب تصومين لي .. وفي جمعة الموت لا تفرحين.. ص٣٩" والاربعاء والجمعة يوما صيام عند المسيحيين. و"وباركني كاهن الحي بالماء والريح.. ص٣٨" اشارة الى الطقس المسيحي في التعميد.

وعدا هذا فان بقية الإشارات التي تحفل بها القصيدة تتوزع بين التقاليد الشعبية والفولكلور: "واكتمل النذر: شعر صبي ص٣٨" اشارة الى تقليد نذر شعر الصبي ومعادلته ذهبا، و"فخلّت عن العين فيروزة ص٣٨" و"اشعلوا ناركم فهي ثار ص٥٥ وهو تقليد بدوي. و "ذبحنا غزالا لكم وبكينا له، وأكلنا ص٥٤" إشارة الى المثل الشعبي الموصلي: اليذبح

الغزال يبكي عليه وبين التراث العربي: "أفي كل يوم لنا في العشير أمير يقول انا ابن جلا ص ٣٤ و"كلوا ربكم فهو تمر ص٥٠ و "بال على الصنم الثعلبان ص٥٢ اشارة الى البيت: "أربّ يبول الثعلبان برأسه .و ونمت وأيقظني المنشم ص٥٣ و "ومن يتشكك يعذب على شكه كالبعير المعبد خوف الوباء ص٥٧

اما الإشارات القرآنية فحظها حظ الإشارات المسيحية فهي لا تتعدى: وما كنت فظا غليظ الخصوم.. ص٥٤ اشارة الى الآية: "ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك وقوله "تقطّع أرجله من خلاف ص٥٧"

والحق إن أغلب هذه الإشارات ظل لا يحمل إلا دلالاته السابقة في القصيدة خلاف ما سنراه في قصائده الاخرى فيما بعد. وإذا كان من اهمية لهذه القصيدة في الديوان فلأنها تحمل أغلب بذور القصائد التالية لها. وأنها ترتبط بالقصيدة التي تجيء بعدها فكريا رغم ما بينهما من مسافة زمنية.

فاذ تكون العلاقة في "رياح بني مازن بين الثورة والجماهير فإن العلاقة في "انتظريني عند تخوم البحر بين الثورة والشاعر وقد كتبت في مطلع عام ١٩٧١

وعلى هذا فالقصيدتان تعالجان قضية الثورة من جانبين هما جانبها الجماهيري والآخر المرتبط بالشاعر.

فخلاصة التجربة في القصيدة هو أن المراة – التي هي رمز للثورة بما فيهما من خصب وعطاء – يظل يعذبها انتظارها لشاعرها الساكن في الغربة، بعد أن أن ملت حد الضجر القاتل من زيف الشعراء وادعاءاتهم العريضة. هذه هي الفكرة الاساس فيها. و؟إذا شئت الخصوصية فهي مكتوبة في رثاء السياب. ومن هنا نرى اعتمادها شعر السياب:

"قرأت اسمي على صخره

على آجرة حمراء

هنا في وحشة الصحراء

فكيف يحس إنسان يرى قبره؟ ص ٧٤"[٢]

واعتماد رموزه الخاصة به: بويب، المنفى، حنين الموتى.....

وإذ يحاول الشاعر رسم ملامح السياب ـ الذي هو في نفس الوقت يحمل وجه يوسف الصائغ ـ يستدعي شخصيات الحراس الثلاثة ليتناولوه من زواياه الثلاث: الأولى زاوية حزنه:

"قال الاول

أني شاهدته في ساعات الليل الأولى

وعلى عينيه أسى كالفضة

مستتني في القلب

فخفت وأغمضت عيوني ص٦٥"

والزاوية الثانية هي غضبه:

"قال الثاني

وأنا شاهدته في منتصف الليل

على بعد ذراع مني

كان يحدّق بي غضبا

ندّ له شعري

فسقطت على وجهي مغشيا ص٦٥"

والزاوية الثالثة هي الإحباط فقد كان يُنتظر من الحارس الثالث أن يصنع شيئا ولكنه لم يفعل رغم ان الشاعر تخلى عن حزنه وغضبه اللذين رآهما الحارسان السابقان:

"اما الثالث،قال:

أتاني والفجر يكاد
رأيته عند الافق الشرقي
يشير الي تقدم
فتقدمت
واذ قاربته
صاح الديك
وغيبت الرؤيا ..ص٦٥ـ٦٦"

وشخصية المرأة المتحركة داخل القصيدة لا بد انها تذكر بـــ "نشيد الأنشاد في الكتاب المقدس، فـ "شولميت" التي تخرج ليلا تبحث عن الشاعر في القصيدة: "في الليل على فراش طلبت من تحبه نفسي فما وجدته. اني اقوم في المدينة في الأسواق وفي الشوارع اطلب من تحبه نفسي طلبته فما وجدته... نشيد الأنشاد الإصحاح الثالث

"أسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة
فانتظروا قلقي
اني ذاهبة للماء.. ص٦١"

كما ان بنات أورشليم اللاتي تحلفهن شولميت: "أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول.. الاصحاح الثاني، الثالث، الثامن هن بنات البصرة اللاتي تحلفهن امرأة الشاعر في القصيدة: "أستحلفكن بنات البصرة ص٦٨، استحلفكن بنات أبي ص٨٥..

كما يذكرك الحراس الثلاثة في القصيدة بالحرس الطائف في النشيد: وجدت الحرس الطائف في المدينة فقلت: أرأيتم من تحبه نفسي... الأصحاح الثالث" رغم الفارق القائم. بينهما، إذ أن شولميت هي التي تتبنى وصف حبيبها في النشيد بينما يتبنى الحراس وصف الشاعر "الحبيب من

زواياه الثلاث.. واذ يكون "الحرس الطائف" شخصيات حقيقية فان الحراس في القصيدة رموز للوطن مسرَة أخرى للالتزام:

"قال الثاني
كان على بعد ذراع مني

وسمعت الشاعر يسألني
يا وطني ص٧٨"

فالحارس إذن رمز للوطن وليس شخصية حقيقية. والقصيدة بعد هذا لا تعتمد النشيد فحسب في بنائها وإنما يظل الشبح الذي يظهر فيها:

"شبح أبيض عند خليج البصرة
شاهده الحراس ثلاث ليال
يخطر ملفوفا في كفن
فارتعبوا.. ص٦٤ــ٦٥"

وهو على هذه الحال. هذا الشبح يذكرك بطيف أبي هاملت وموقف برنردو، وفرنسسكو، وهوراشيو منه لدى ملاحظته. كما يذكرك صياح الديك في القصيدة: "صاح الديك وغيبت الرؤيا ص٢٦ بصياح الديك وغياب الشبح في مسرحية شكسبير. وعلى هذا فالقصيدة تزاوج في بنائها بين نشيد الأنشاد ومسرحية هاملت لتتمكن بهذا التكنيك الناتج عنهما من احتواء جوانت الأزمة التي تتشعب في القصيدة:

فالجانب الاول فيها هو زيف الشعراء وإدانتهم:

"واحتسب الكهان لنا خرزا
عدَّ ضحايانا
فهي قلائد تلبسها امرأة

عاشرها الشعراء ثلاثين فما ولدت ص٧٣"

أما الجانب الثاني فهو عزلة الشاعر الملتصق بالثورة. والشاعر يستعيد قول المسيح في رسم هذا الجانب: "فبمن أشبه أناس هذا الجيل وماذا يشبهون؟ يشبهون صبيانا جلوسا في السوق ينادي بعضهم بعضا قائلين: زمرنا لكم فلم ترقصوا، ونحنا لكم فلم تبكوا ـ انجيل لوقا: الإصحاح السابق اذ يقول:

يا أهل البصرة

ماذا يشبه فيكم قلبي..؟

صبيانا في السوق يغنون أسى

صفقنا للقوم فما رقصوا

وتناوحنا بينهمو

لم يبكوا..ص

وعزلة كهذه تدعو بطبيعة الحال إلى الغربة بل ليست هي سبب الغربة وانما هو يعاني تجربة "مالك بن الريب نفسها. فهو لا يريد للموت أن يفرض عليه من الخارج من أجل البطولة:

"طوبى للقتلى منفردين أمام ضمائرهم

لم ينتظروا أن يعطوا أوراق بطولتهم

وشهادات الدفن..ص٧٥"

ورغم غرابة الأزمة فانها تبدو مألوفة ـ لدى الحق ـ عند الشاعر مادام عصره يشكك حتى بالشهداء. ومن هنا كان عتابه لوطنه مشوبا بالأم حدّ بكاء الاطفال:

وبموت أصدق من موتي يتباهى

يا وطني

ماذا علي اذن أن أصنع..٧٩"

وحين يتصاعد عتاب كهذا فانه يبلغ حدّ السخرية المرة بقوله:

"أحمل أمتعتي؟

وأطوف مقابركم؟

وأقول رثاء في خطب الجمعة

للشعراء الأبرار؟ ص٧٩"

وبقدر ما يحتمل السؤال في طياته هذه السخرية فإن استفهاما كهذا يحمل الإدانة أيضا لنظرة الوطن الى الشعراء الذين لا يرون الأزمة ـ أزمة ـ الا من قشرتها الخارجية التي لا تحمل شيئا من ملامحها. وهل أضحك من قول الرثاء في خطب الجمعة؟

وإذ تبلغ القصيدة هذا الحد فإن قمصان الفدائيين المذبوحين وبحر الوطن العربي يبدوان مقحمين على القصيدة في قوله:

يا بحر الوطن العربي

خل على أشرعة السفن المبحرة الليلة

قمصان فدائييك المذبوحين.. ص٨٢

مما يفقد القصيدة وحدة البناء فهي قد ظلت تحتفظ بهذه الوحدة عند حد قوله:

"إبعث للشاعر منك شراعا في الافق الشرقي

إبعث صارية حمراء

تكحّل شوق الشاعر..ص٨٢

حتى جاءت قمصان الفدائيين التي لا أدري سببا لإ يرادها وإيراد ما يتعلق بها. وعلى هذا فإنها ما إن تزاح هذه القمصان عنها حتى تعود تستألف تلك الوحدة بقوله:

"أخبز

بالحقد

لأهل الجنة أرغفة من ذهب ص٨٣

فتعود همومه إلى الظهور مستدعيا هذه المرة لهـا قـصة عمـر بـن الخطاب المشهورة مع الارملة التي تعلل أطفالها الجانعين بالقدر الذي يغلي فيه الماء:

ماذا يأكل أطفال البصرة حين يجوعون

وبما من قدر

تغلي فيه الماء عجوز

وتمني جوع فراخ زغب

رويدا.. رويدا بني قليلا سينضج في القدر ما تأكلون منذ قرون والماء على صبر الصبية يغلي

وتنام البصرة جائعة.. ص٨٣

وتكتسب القصة من خلال القصيدة دلالات معاصرة جديدة غيـر التـي كانت لها. ومن خلالها ايضا نرى بذور القصيدة السابقة قد نمت في هـذه القصيدة. واذ يكون أطفال البصرة الجانعون الذين هم الشعب العربي باسره يوعدون بالثورة منذ قرون دون أن يلقوها فإن الشاعر لا يجد الا أن يـتهم امة كهذه بالعقم، فيروح يبحث عن سبب لعنة العقم هذه عند العراف الـذي هو في الحقيقة واقع الوطن العربي:

فتعالوا نذهب للعرافين

ونستجلي الطالع ص٨٧

لكنه سرعان ما يصحو على الحقيقة المرة: وتلك هي ان أمتـه تلـد النبي ثم تصلبه، وتلد الثائر ثم تقتله. وعند هذا الحد يبدو وكأنـه يـستلهم

قول الجواهري في قصيدته بورسعيد:

مرت بهـــا ألف يلــوك لحمهـــا

ذل ويبري عظمهـــا تواكـــل

ما عقمت يومـــا. ولكــنْ حــرة

تخطفت وليدهـــا القوابـــل[٣]

فهو حين يستلهم قول الجواهري يضيف إليه وجها جديدا أكثر غرابة ذلك هو انها تلده ثم تصلبه دون أن تتخطفه منها قابلة:

لقد هزل هزل الصلب العربي

فما يولد في هذا البيت نبي

كذبوا

انا علقنا فوق نخيل الكوفة

ألف نبي

وغسلنا أيدينا

وقعدنا للموسم نبكي ص٨٧ ــ ٨٨

وهل أشد غرابة من أن تقتل ثم تبكي قتيلك؟ انها أزمة الأمة التي تشكك بشهدائها.

وللقارى أن يلحظ عند نهاية القصيدة في تكنيكها أشياء لم يجدها فــي سابقتها رياح بني مازن التي تفصلها عنها أربع سنين. فمن هذه الاشياء أن القصيدة تهتم بتشابك الاصوات وتداخلها فلم يعد ينظمها صوت واحــد. وهذا التداخل قد ساعد الشاعر ــ كما يبدو لي ــ على الاقتراب من النفس المسرحي الذي تلحظه، وأضاف إليها عمقا آخر يشد انتباه القارى ويذكيه.

ولكن الذي يلمح في هذا الحوار أن "القلقلة" قد طغت عليه أحيانا:

"قال الصيادون: ...ص٦٢"

"قال الاول: ....ص٦٥"

"قال الثاني: ....ص٦٥"

"قالوا: مات حبيبك.. ص٧٤"

ولا ضير من هذه "القلقلة" فهي طبيعية مادام الشاعر يجرب الحوار لأول مرة، فما رأيناه في رياح بني مازن

ومن هذه الملاحظات على بناء القصيدة أنها بدأت تهتم بتكرار لازمة وظيفتها اغناء وحدتها وهذه اللازمة هي أقوال الحراس مرة وجملة أستحلفكنَ بنات البصرة.. مرة أخرى، ولقائل أن يقول "انه قد استفاد من الأناشيد الدينية في تكرار هذه اللازمة فالاناشيد تحتفظ بهذا التكرار الا أن هذا لا ينقص شيئا من قيمتها ما دامت قد أدت ما قصد اليه الشاعر في إيرادها من اغناء وحدة ونمو القصيدة نموا عضويا تراكميا.

ومن الملاحظات أيضا أن الوزن في القصيدة بدأ يجيء مدورا فالتفعيلة تقسم على شطرين حتى يأخذ الشطر بزمام الشطر الذي يليه:

وامسحن على جسدي منكفـ/ـن

فبيت حبيبي تعب و الخ ص ٦١"

أو:

مدي للحلم ذراعيـ/ـك

وخل الصوت يسل الخ ص٦٤"

والحق أن قطع التفعيلية قد أعطى القصيدة نغما خاصا بها فإذا كانت هذه هي الوظيفة التي أعطاها إياه الشاعر فقد نجح.

ومالك بن الريب": كتبت بعد "انتظريني في عام ١٩٧١وتعتمد هذه

القصيدة يائية مالك التي قالها في خراسان يرثي بها نفسه. وقد اعتمدها الصائغ صراحة بأن أورد أبياتا منها خلاف ما فعل في القصيدة النونية:

ـــو كنت من مازن لم تستبح إبـــلي

بنـــو اللقيطة من ذهل وشيبـــانا

التي اعتمدها في رياح بني مازن اذ كان يعتمد جو القصيدة فحسب دون ان يضمن منها شيئا.

والازمة في القصيدة هي امتداد لأزمة الشاعر في "انتظريني عند تخوم البحر" ولا غرابة فالقصيدتان هما ابنتا فترة واحدة لا تتعدى الشهرين. وربما ظل طيف مالك خلالها يلاحقه حتى افرغه في قصيدة مستقلة، بعد ان كان أشار اليه اشارة، اذ اكتملت الفكرة في نفسه ونضجت.

وخلاصة التجربة فيها أن الشاعر يرفض الموت الذي يفرض من خارج نفسه سواء أكان من خلال انتماء سياسي أو التزام معين. وهو انما يرفض مثل هذا الموت "البطولي" فلأن عصره يلاحق حتى القتلى:

"احذر

هذا العصر يلاحق حتى القتلى

ويشكك بالشهداء "انتظريني عند تخوم البحر" :ص٨٦ وهو يرفضه لانه يريده خلقا جديدا وحياة أخرى. وحين يعاني الشاعر مثل هذه الازمة فلا بد أن يجد نفسه محاصرا بالغربة والوحشة. لأن مثل هذه التجربة التي أنضجتها في نفسه حياته السياسية مرفوضة مسبقا من قبل كل الملتزمين سياسيا. وهو اذ يصرح بتجربته هذه لا بد أن يشكك في اخلاصه رغم أن القطا الذي هو رمز لانتمائه قد جربه:

"أبعد الذي كان

يوحش كالذئب وجهي؟
وأفرد مغتربا بين أهلي؟
سلاما اذن أيها الفارس العربي
لقد أنبتوا حسكا في قرارة روحك
واحتفروا موضعا للشكوك ص١٧

والشاعر بعد هذا صادق في غربته لأنه يرفض كل البطـولات التـي تجيء نتيجة للموت أو مرافقة له، فرؤيته الجديدة هذه بقدر ما يرى أحدهم فيها جانبا من عظمة تنبع من فهم جديد يرى أنها لا تعدو كونها مهربا من الموت، بعد أن أخفق في نيل البطولة بدونه. وعلى هذا بقي الصائغ ينظـر الى نفسه التي ربما صنعت أكثر مما صنع الشهداء الذين لقبـوا ابطـالا ــ محرومة من نيل هذه البطولة فراح يعزيها بالموت المشروط بلا ندم. ومن يقول ان كل الشهداء قد قتلوا بلا ندم؟ أليس العابر إذ تـصادفه رصاصـة تواجه تجمعا يسمى شهيدا حين يقتل؟:

"قتلوني ثلاثا
ولكنني لم أمت
إن مالك يشترط الكبرياء
اشترطت أموت بلا ندم
كنت أعلم
أن المنية ليست مزار المهاجر
أو منزلا للغريب
فلا تبتغوني لكم بطلا ص٢١ــ ٢٢

وعلى هذا فهو يعلم أنه لا يستطيع ان يبرئ نفسه من تهمة هروبه من الموت رغم كل تحديه له:

وعندما يطلب منه أن يموت مرة أخرى

يرفع اصبعه ص٢٣

ومن هنا كانت حيرته فهو مرهق بين الرفض والحنين لأن المسالة التي تظل تعذبه أن رفضه وتخليه عن قومه الذين هم بشكل من الاشكال فكر د السياسي يوقعه في تخبط من يفتقد الآيدلوجية التي يسير على هديها:

لكنما

ظل السؤال الصعب

ان كان هذا السيل لا يحفرني في الدرب

من يقتضيني العود للمنبع والرجوع للمصب؟ ص٢٧

وهذا السؤال الصعب سر من أسرار غربته التي رأيناها فتظل الحيرة تتردد في اعقابها:

"اموت اذن؟

والقطا كحله ندمي؟ ص٣٢"

أنه لا يريد ــ كما هو واضح ــ أن يموت بل إنه يهزا بالذين يطلبون منه الموت، لأن ايمانه بانتمائه لم يعد ذلك الإيمان المتقد حد الموت[٤]. واذ يخبو مثل هذا الإيمان فلا بد ان تكون له اسبابه وظروفه:

والغضا بردت راحتاه على راحتيا

وانتم

تجيئون باسم الحضارة

تقترحون على (مالك)

ان يكون شهيدا

وتعمى عليك عيون اليتامى ص٣٢"

وهو بعد كل هذا القلق وهذه الحيرة لا يجد إلا أن يعترف نتيجة هذا

الصراع الحاد الذي احتوته القصيدة بحيرته مسقطا هذه الحيرة على العصر وكأنه سبب من أسبابها:

"اعترفوا

اعترفوا

اعترفوا

أيها الحاملون عذاباتكم

انني وطن المتعبين الذين

يحسون وحشة هذا الزمان ص٣٤"

ولدى نهاية القصيدة بهذه الأزمة التي يرى الشاعر أن قومه يعانون منها أيضا، نحاول أن نرصد مدى توطد ما بدأه في "انتظريني فقد تخلص الشاعر عند تداخل الاصوات من "قال و"قلت مما جعله أقرب الى النفس المسرحي منه في"انتظريني وأكثر عمقا مما جاء في "انتظريني من حوار مقلقل ومما زاد في أهمية الحوار في القصيدة أنه اضاف إليه الالتفات في الضمائر: من الغيبة الى الخطاب.. الى المتكلم:

"تشيح العواصم حين تمر

وأترك وحدي..ص١٣

(اقيما) على (مالك) ليلة

فاني رايت غرابا على منكبيه فرسي

رأيت دما... ص١٧

ولمن يلاحظ هذا الالتفاف ان يتذكر الأسلوب القرآني فيه ومدى استفادة الشاعر منه.

أما التفعيلة التي كانت توزع على الشطرين فأن الشاعر بدأ يضيف اليها هنا الانتقال من تفعيلة إلى أخرى فهو ينتقل من المتقارب إلى المتدارك إلى

الهزج:

"ترجل فان القطا نائم والقوا/ فل متعبة هوم الـ/ نازحون... ص٣

والبيت ـ كما هو ـ واضح من المتقارب: فعولن، فعولن... لكنه ما فتئ ان انتقل الى المتدارك في قوله:

نكن/ يا يو/سف أعـ/رض عن ص١٨ فعلن... فعلن... ثم الى الهزج في قوله:

من المنذو/ر فليحمل/ شموعا من / مدينته / وملء العيـ/ن زيتا من /خوابي العرس/... ص١٦" مفاعيلن، مفاعلين...

الا أن هذه الانتقالات في الوزن لم تجيء اعتباطا، وإنما هي جزء من تداخل الاصوات وتشابكها. وهي بقدر ما تغني الجو النفسي في القصيدة، فانها تمثل قلق الشاعر بالاساس وهي تعني- فيما تعني- الحركة والحياة داخل القصيدة، كما تعني أيضا الدوران داخل حلقة والنزوع من شيء ثم الرجوع إليه. حتى كأن هذه الانتقالات قرينة من قرائن تطورات اللازمة التي تتكرر في القصيدة. والتي هي هنا أكثر من واحدة: تجيء كلمة واحدة مرة وليست جملة كما رأيناها في سابقتها: الغضا، القطا... وجملة مرة أخرى او – على الاصح – بيتا من أبيات مالك بن الريب رغم افتقاد التكرار

فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا..ص١٤

لقد كان في وادي الغضا لودنا الغضا

مزار ولكن الغضا... ص١٩

خذاني فجراني ببردي اليكما

فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

وقد كنت عطافا اذا الخيل أدبرت

وقد كنت...ص ٣٠ الخ

هذه الأبيات التي يقتطعها الشاعر من يائية ابن الريب تمثل بشكل ما اللازمة التي ينشدها ولكنها لازمة من نوع آخر تضيف إلى أغنانها الوحدة العضوية للقصيدة تمهيدا للانتقالات في الوزن التي أشرنا اليها، بحيث إنك لا تحس نشازا في هذه الانتقالات.

اما الصورة التي كان الشاعر يغنيها بالتفاصيل في القصائد السابقة فقد أصبح يومى لها إيماء. ولم يعد التفصيل يواجهنا في صورة مالك فهي تكاد لا تعدو كونها استعارات فحسب:

غسلوا الياقوت على جبل

والتمع الموت سوارا.. ص١٩

و عبرت الى جسدي ٢١

و كالكرمة تتكئين على كتفي... وتكونين قراب السيف على حقوي...ص٢٣ ...الخ

أما القافية التي كانت سمة من سمات رياح بني مازن فإنها أصبحت لا تاتي الا وقت الغنائية والترديد الديني:

أحس أنني والقدس في كنيسة مهجورة. فلا حب ولا عبادة.

كانما العذراء لم تلد بها المسيح ذات ليلة أو أنها من بعدما استوى نبيا انكرت ميلاده٩١

أو "لكنما ظل السؤال الصعب

ان كان هذا السيل لا يحفرني في الدرب.. ص٢٧"

أما المؤثرات الخارجية فإن أحدا منها لم يجيء بدون دلالة جديدة. فالبيت البدوي:

هبت هبوب شمال و بردها شين

ما تدفي النار اللي حنّه شعلناها

قد أغناه بمضمون جديد في قوله:

"هبّت هبوب شمال ماتدفّيني

نار بأكفان قتلانا شعلناها

إني رأيت حدود القدس تدنيني

فلتنظرا إن نكن رجما بلغناها ص١٦ـــ١٧

ومثلها ابيات مالك بن الريب، ومثلها الحديث النبوي الشريف

"لا يلدغ المرء من جحر مرتين في قوله:

"وأن اكون مؤمنا

يلدغ مرتين...ص٣٠". والطريف في هذه القصيدة ان صدى الثقافــة المسيحية يكاد ينعدم فيها فضلا عن قلة بقية المؤثرات التي كنا نراها فـــي سابقتيها وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة عن القصيدة فانها تمثل توطد دعائم الفن الذي بدأه في "رياح بني مازن

أما سفر الرؤيا" التي كتبت في مطلع عام ١٩٧٢فان تكنيكها يختلــف عن تكنيك بقية القصائد. فهي بالأساس تعتمد التداعيات التي تجيء أشبه ما تكون بالأحلام التي لا يربطها رابط. وهي تعالج الردات المتعاقبة في الوطن العربي.

والقصيدة ترتبط برؤيا يوحنا في الكتاب المقدس، والرابط بينهما أنهما رؤيتان غريبتان. فرؤيا يوحنا ميتافيزيقية تكاد تكون سريالية فـــي غرابـــة اجوائها أو هي هي "في البدء كان الكلمة، والكلمة عنـــد الله، والله كـــان الكلمة، النور يضيء في الظلمة، والظلمة لم تدركه،... فـــي العـــالم كـــان والعالم به كون والعالم لم يعرفه... إن الذي يأتي بعدي صار قبلي لأنه أقدم

مني.. الخ الإصحاح الأول في إنجيل يوحنا"

أما سفر الرؤيا" فان غرابتها تنبع من غرابة الردات نفسها التي يمنى بها الوطن العربي بين آونة وأخرى.

وثمة رابط آخر بينهما هو أن رؤيا يوحنا تعتمد اللازمة التي تتكرر فتكاد تصادفها في كل إصحاح "من له أذن فليسمع وفي القصيدة ترى اللازمة هي: "من كان له أذنان ليسمع فليسمع .

وإذا تكون رؤيا يوحنّا تعتمد الإيحاء فإنّ القصيدة تعتمده اعتمادا كليا. ولكي يتوصل الشاعر إلى رسم بشاعة الردّة لجأ إلى رسم اللوحة الغريبة المفزعة احيانا:

"وتخطينا جثثا تعرفني
كانت إذ أعبر.. تجذب أذيالي.. تستوقفني
فأشيح ويأكلني الذعر...ص٩٢"

وكما هو واضح فان اللوحة مقرفة حد الفزع. وهي ليست بأقل بشاعة من أختها:

"واشار الربّ الي: تأمل
فنظرت
رأيت على يده جمجمة تتبسم
ورأيت بقايا خصل من شعر أسود
قال الرب: أتعرفها؟
ما طاوعني الحزن، وعذبني الوجه المعروق
بلا عينين، بلا شفتين...
رأيت عليها شيئا لزجا كالدَم ص٩٤"

اللوحة غريبة مفزعة، والشاعر يقصد إلى هذه الغرابة فهو لم يشبه

الشيء اللزج بالدم اعتباطا "رأيت عليها شيئا لزجا كالدم إنه يحتال على تصوير الدم بالشيء اللزج ثم يشبهه بالدم فإنما ليواجهك بالقرف الذي يصيبك وأنت ترى "الشيء اللزج" فهو مقرف في إيحاءاته أكثر من الدم رغم كونه دما. وكم كان إيحاء الصورة ساذجا لو قال عليها دم ؟ ولم يكتف الصانع بهذا. فلكي يزيد من عمق الغرابة والحزن في نفس القارى راح يرسم له جوا أسطوريا ثم يفجؤه بوجه يعرفه، وجه له مردوداته الذهنية والنفسية:

"اعاد الرب: اتعرفها..؟

كان الصوت الآن رهيبا غيبيا

ردّ ده القفر

أتعرفها رفها.. رفها

وبدا أن جناحا يخفق من حولي: رفها.. رفها

وانى من عمق القبر أنين واني

أنظر

هذا وجه هناء الشيباني...٩٤ـ٩٥

هذا القفر الأسطوري والجناح الذي يخفق بصدى صوت الرب ثم هذه المفاجأة بالوجه المعروف، وجه هناء الشيباني تنقلك الى عالم غريب عنك مألوف لديك في الوقت نفسه رغم غرابته.

وهذه هي ماساة الشاعر والقارئ والوطن العربي.

ويستمر الشاعر في رسم اللوحات الغريبة ولكن أمام نقائضها هذه المرة. وكأنه يمزج بين الحلم المنشود والواقع المر. والغاية من هذه المزاوجة هي الإيغال في الغرابة ايضا:

"فأراها تقبل حافية

وأحسنَّ أصابعها الوردية فوق سريري باردة

ويمر على ندمي الورد فأستسلم فيها..ص٩٧"

فهو إذ يضع مثل هذه الصورة إزاء نقيضها يزيد في بشاعة المجازر ويعمق من ملامح وجهها الرهيب. إنه يضع هذه الصورة الى جنب "سلال الخبز تأكل منها الطير.. ص١٠٣" و "البقرات السبع التي تبتلع سبعا ناصحة... ص١٠٦" و "الطفل الذي ولد وفي فمه أسنان كاملة الأضراس ص١٠٩" و "الهر الأعمى الذي يأكل أفراخه ص١٠٩" ويضعها بعد كل هذا الى جنب هذه اللوحة التي تكاد تكون من أكثر اللوحات غرابة:

"قالوا ورأينا بئرا طافحة بالماء العذب

عليها ناعور.. ودلاء الناعور جماجم

يجري الماء إذا انقلبت... خلل العينين

من الأذنين

من الفكيين

فإن فرغت

مال إلى الخلف الرأس ص١١٠

وبساطة الصورة وملاحقتها بهذه الدقة في تفصيل ملامحها مما يشيع جو الرعب والفزع في النفس، فيكون الشاعر من خلال كل هذا قد توصل الى رسم بشاعة أطياف المجازر التي عاناها الوطن العربي شهرين.

وكما أن الغرابه هي السمة الطاغية على القصيدة فإن الصراع بين الطبقة الحاكمة التي يرمز لها بـ "فرعون وبين الناس هو السمة الاخرى:

"فرعون رأى حلما

والناس رأوا حلما

بقرات سبع عجفاء ابتلعت سبعا ناصحة ص١٠٦

وهو يستوحيه من القران كما في الشاهد مرة، ومن الفولكلور الشعبي مرة أخرى:

"وسمعت ورائي اطفال اللدّ يصيحون

"تنبهوا.. تنبهوا

يفتّح الواوي

عيونه السماوي

فقم إذن يا جلجل الذهب

ودق دقتك

واشرب على اسم الله قهوتك

من قبل أن تحس وقعك الليالي هيه.. ص١٠٣

وهذا الصراع بين جلجل الذهب وبين "الواوي"[٥] اغنية موصلية يرددها الأطفال "فتح الوادي ابو عيون السماوي. قوم ياجلجل الذهب... دق دقتك.. واشرب فنجان قهوتك.. قبل ما تحس عليك الليالي.. هيه.. ورغم أن الصائغ لم يفعل أكثر من أن فصحها إلا أنه أكسبها من خلال القصيدة دلالات جديدة تتناسب معها: فـ "الواوي عين من عيون الردة، وجلجل الذهب هو الثائر وهكذا....

ويبقى يراودك سؤال من خلال القصيدة، ذلك هو أنّ الرب شخصية مفرغة لا تحمل أية دلالة. فهو في الوقت الذي يبلغ فيه من القسوة أن يأمر بحفر قبور الموتى نجد الشاعر يرسمه:

"محمولا فوق سحائب من أحزان الدنيا

عيناه حجرا ماس يتخضّبه خيط دموي

في جفني أبنوس اسود... ص٩٩"

فهل أغراه الإنجيل بـ "عيناه حجرا ماس... أم هو يقصد الى تفريغ هذه الشخصية من المحتوى؟ وإزاء هذا فإني أظن أن الرب يمثل مفتاح الرؤيا أو هو الرؤيا نفسها، ووظيفته في القصيدة وظيفة القاص للأحداث بعد ان اطلع عليها ونفذ الى اعماقها.

وإذ ينتهي الديوان فلنا أن نلاحظ الطول في القصائد وأن نصدر حكما عاما. فهل اعتسف الشاعر في طولها؟ أظن ان الفرض أبعد ما يكون عن الحقيقة. فالقصيدة في هذا الطول تنمو نموا عضويا دراميا يتشكل من حدث يأخذ في النمو حتى يبلغ الذروة، فيشبعه الشاعر بالتفاصيل التي تغنيه وتزيد من فاعليته، حتى اذا استنفد طاقته احسست ان القصيدة قد شارفت نهايتها الطبيعية. حتى لتكاد تحكم أنها لا تحتمل ـ بعد ـ شيئا يضاف اليها.

ونلاحظ ان القصائد غنية بالاشارت المسيحية والعربية والإسلامية والفولكورية وقد أشرنا إلى بعضها، ولكن هذه الإشارات لا تبقى عند محتواها وإنما تكتسب محتوى جديدا يتسق ومضمون القصيدة، وان كل قصيدة تعتمد محورا تدور عليه متخذة منه اساسا في بنائها فمالك بن الريب تعتمد يائيته، و رياح بني مازن تعتمد القصيدة النونية لو كنت من مازن... و "انتظريني تعتمد نشيد الأنشاد وهملت، "وسفر الرؤيا" تعتمد رؤيا يوحنا. كما رأينا.

وأن نلاحظ أن الشاعر يتجاوز نفسه في كل قصيدة من قصائده فما بذره "في رياح بني مازن توطد في "مالك بن الريب" وما توطد في مالك استجد في سفر الرؤيا". ومعنى هذا أن له همّا فنيا فهل ينتهي هذا الهم يوما ما؟

المصادر

(١) صدر الديوان عن مطبعة الاديب البغدادية في بغداد عام ١٩٧٣، ونشر المقال هذا في مجلة الاقلام العراقية في أيلول ١٩٧٣.

(٢) المقطع من قصيدة السياب "في المغرب العربي ينظر بدر شاكر السياب، ط دار العودة، ١٩٧١،١: ٣٩٤.

(٣) ينظر ديوان الجواهري، ط دمشق٣: ٥٦٩.

(٤) كان هذا الكلام قد قيل عام١٩٧٣. ومن مصاديقه اليوم أن الصائغ قد تخلى عن انتمائه إلى اليسار، وأدان هذا الانتماء في مقالة نشرها في مجلة الوطن العربي شهر تموز من عام١٩٨٣.

(٥) الواوي: لفظة عامية عراقية تعنى ابن آوى.

الثورة الجزائرية
في شعر الجواهري والسياب

لم يكن الشاعر المغربي المعاصر على وهم حين سال أخاه في المشرق معاتبا:

يا أخي في الشرق في كل سكن

يا أخي في الشرق في كل الوطن

أنا أدعوك، فهل تعرفني

يا أخا أعرفه رغم المحن؟

فما كان المشرق – خلال سني الاربعينات ليعرف عن المغرب أكثر من معرفته بتايلاند. لولا وشانج من تراث عربي إسلامي مشترك. تذكر المشارقة بالمغرب الاقصى مرة، وبالأوسط مرة ثانية. وبالأدنى مرة ثالثة، وإذ أمعن المستعمر في طمس معالم المغرب العربي، وفي شغل المشرق بهمومه الخاصة عن أن يلتفت الى سواها، اتسعت الهوة، وازدادت القطيعة حتى خيل لبعض أن المغرب قد نسي هويته، أو أن المشرق قد أنكرها. ولم تكن الحال كذلك، ولن تكون. فقد بدأت أرض الجزائر تهتز في مطلع نوفمبر من عام ١٩٥٤، توقظ من أغفى، وتذكر من نسي. ولعل ذلك من جملة الاسباب التي أسهمت في وفرة ما غنى به الشعراء العرب ثورة الجزائر

ومتابعة أحداثها، حتى لكأن هؤلاء الشعراء قد شعروا بشيء من تأنيب الضمير وهم يسمعون ببطولات هذا البلد الذي لم يذكر في ديوان أحد منهم قبل عام١٩٥٤ـ إلا نادرا ـ ثم بطول نفسه في الكفاح وقوة جلده في المقاومة، ومدى تحمله في الصمود، هذه الاسباب وغيرها هي التي كانت وراء وفرة هذا الشعر الذي قيل في الثورة الجزائرية.

ولم يكن شعراء العراق أقلَ حماسةً من إخوانهم الآخرين في التغني ببطولات هذه الثورة، والترنم بأمجادها، فقد جمع الاستاذ عثمان سعدي من شعرهم ما يؤلف ديوانا ضخما يقف في الطليعة منه شاعران هما أكبر شعرائه، وأعني بهما الجواهري والسيّاب، ولا أريد أن أقارن بين هذين الشاعرين أو أن أجمع بين طبيعة شعرهما المتباينة، قدر ما أرصد طبيعة رؤية كل منهما لهذه الثورة، ثم مدى تأثير تجربته الخاصة في توجيه هذه الرؤية.

للجواهري قصيدتان في هذه الثورة، احداهما: "الجزائر وقد كتبها عام١٩٥٦، وقد ألقاها في "أسبوع الجزائر الذي أقيم في سورية" وعلى أن القارئ لهذه القصيدة يلحظ إعجاب الشاعرـ وذلك أمر طبيعي ـ بالثورة الجزائرية إلا أنني أزعم أن هذه القصيدة تنطلق من الخوف والاشفاق أكثر من انطلاقها من الإعجاب، وذلك ـ فيما يبدوـ طبيعي أيضا، فلعل الجواهري كان قد خيّل اليه أن عود الثورة لم يشتد بعد وأنّ عاما من عمر الثورة لا يكفي في رسوخ قدمها، لا سيما أنه كان قد مر ـ وهو في العراق ـ بتجارب ثورية لم تصمد طويلا بوجه عنف المستعمر وأعوانه. فقد أخفقت ثورة عام١٩٢٠ بعد أشهر من قيامها وأخفقت وثبة كانون المجيدة عام١٩٤٨ في أن تطيح بالمستعمر، وأن تخلص العراق منه، كما أخفقت في الأمس القريب انتفاضة تشرين من عام١٩٥٢، ولعل هذه التجارب

وسواها، قد تسرّبت الى نفسه أثناء نظم القصيدة فألقت فيها ـ دون وعي منه ـ شيئا من الإشفاق على هذه الثورة الفتية أن تؤول إلى ما آلت اليه التجربة العراقية، لاسيما أنه يعيش الان، أي اثناء كتابة القصيدة بعد أن عاش تلك التجارب وأسهم فيها منفيا مطاردا في دمشق.

وإذن فقد كتب الجواهري قصيدته "الجزائر تتنازعه حالتان أولاهما واعية، وهي الإعجاب بالثورة، وثانيتهما غير واعية وهي الإشفاق على هذه الثورة، ولعل الحالة الثانية هي التي تحكمت في بناء القصيدة، فقد بلغت هذه الحالة من نفسه أن جعلته يخاطب هذه الثورة من منطق تجربته هو، لا من منطق تجربتها الخاصة، فهو لم يقف منها ـ شأن كثير من الشعراء ـ موقف الانبهار الذي يملي عليه الاعجاب وحده، وإنما وقف هو بازائها يقص عليها ـ بشكل غير مباشر ـ تجربته لعلها تمد من نفسها في المقاومة، ومن هنا شاعت صيغة أفعال الامر وصيغة النهي في القصيدة ردي لاتجزعي، لاترهبي، لاتهني، دعي، خلّي، أجدّي،، على أن براعة الجواهري لم تجعل من هذه الافعال شيئا ثقيلا في السمع شأن كل فعل أمر، اذ كان يخفف من وقعها بأسلوبين: أحدهما ذكر سبب هذه "الاوامر ذكرا مباشرا يكاد يقترب مما يسميه البلاغيون ـ حسن التعليل وغالبا ما تكون جملة السبب ـ في هذا الاسلوب ـ مقرونة بالفاء السببية مثل قوله:

دعي شفرات سيوف الطغاة

تطبّق منك على المقطع

فأنشودة المجد ما وقّعت

على غير أوردة قطّع!

وخلـــي النفوس العذاب الصلاب

تســـيل علـــى الأســـل الشرَّع

فســـارية العلـــم المســـتقل

بغير يـــد الموت لم ترْفـــع[1]

وأنت ترى أن أسبابا كهذه بقدر ما هي تجربة خاصة، هي تجربة عامة تقوم عليها شواهد وشواهد في نضال البشرية من أجل الحريـــة. علـــى أن مثل هذه الأسباب ــ وهي مقنعة ــ من شأنها أن تخفف من صيغة الأمـــر بما تدغدغ من عواطف الثورة، وآمالها في مستقبلها فالجزائر طالبةٌ مجد. وأنشودة المجد لم ترف ــ في تجربة الجواهري ــ إلا على أوتار صـــنعت من أوردة الثوار المقطوعة والجزائر تنشد الاستقلال ــ وراية الاستقلال لا ترفعها ــ في تجربته ــ إلا يد الموت، وإذن فتجربته ونـــصائحه مبنيتـــان على أساس منفتح وخبرة مشتركة. ثم لم لا يخاف الجـــواهري أن تجـــزع الجزائر من علقم الموت، والخوف غريزة في الانسان، وحب الحياة جبلـــه فطر عليها الناس من يوم خلق آدم حتى يوم يبعث من جديد؟ وإذن فلم تكن صيغة الأمر ــ كما يغلب على ظني ــ ثقيلة على السمع. ولم تكن تحتمـــل من الخطابة أكثر مما تحمله من اللامباشرة لدى عكس معاني هذه الافعال. فالتحذير مبطن في صلب هذه الأفعال نفسها، فورود حياض الموت معنـــاد المجد. ولكن سلامة أوردة الثائرين معناها اللامجد، ولك أن تعكس معـــاني الافعال جميعا فتعكس معها معاني الجمل السببية وإن شئت فلك أن تستخرج مفهوم الموافقة ــ بمصطلح أهل المنطق ــ مرة، ومفهوم المخالفـــة مـــرة أخرى.

أما الأسلوب الآخر الذي يخفف به من وقع أوامره. فهو التعرض — بصورة غير مباشرة — إلى تجربة الأمة العربيــة نفسـها فــي الكفــاح، واستجلاء تاريخها البعيد، وكأنه يخص الجزائر أن تعيـد — وهــي علــى ضعفها إبان الثورة — مجد العرب، وأن تقودهم هي بثورتها، واذا خطر لها أن تخاف من بطش فرنسا، ذكرها بهزيمة روما أمام الإسلام، واســتكانتها لدولته، فلم تستكثر على نفسها أن تعيد هذا التاريخ فتهزم فرنسا؟

جزائــر يا كوكب المشــرقين
دجا الشرق من كــربة فاطلعي

ويــا عقب العــرب المغربيــن
أعيدي صدى "عقبة" تــسمعي

أجدي عهــودا عفت وابعثــي
نوافــح من ســفرها الممتع

اذ الحــق يغمر مــن بلقــع
ربى الخلد في مسكه الاضوع

وإذ ا "يثربٌ" تــلهب المشرقين
بالعبقــــري وبــالالمعــي

وإذ يهــزأ "البــدوي الامينْ"
من تــاج "قيصر" أو "تــبع"

و "روما" تكبُّ على وجهها
وتمسحُ من خدهــا الاضرع

تكفكف ذيــلا أثــار العجاج

على مغــرب الشمس والمطلع

وتطعنْ في جلّق بالفؤاد

وتــمنى بـــ "وهران بالأذرع

ففي البر موت بلا مهـــرب

وفي البحر مرســـى بلا مقلع

على أن الجواهري ـ كما يبدو للوهلة الأولى ـ غير مكترث بجسامة تضحيات الثورة، لأنها ـ من وجهة نظره ـ ثمن طبيعي للاستقلال حتى ليوصي الجزائر أن تزيد من عدد شهدائها أمعانا في المقاومة والاستبسال:

وزيدي ضحــاياك يزدد بهـــا

نجــوم سماواتك اللّمــــع

فلم تشتعل كـــدم الثائريـــن

مصابيــحَ في حالك أســفع

أقول: على أنه يبدو ـ للوهلـــة الأولـــى ـ غيـــر مكتـــرث بجسامة التضحيات، الا أنه لم يكن كذلك في قرارة نفسه، فهو يألم أشد الالم ـ ولكن بصورة خفية ـ لهذا الثمن الباهظ، ولهذا الالم سببان ـ في الأقل ـ أولهما شعوره بأن الذين يستشهدون هم من أشقائه، وثانيهما خوفـــه أن تجـــزع الجزائر من فداحة الثمن الذي تدفعه عن اســـتقلالها فتـــنكص وهـــي فـــي منتصف الطريق، أما أنه حاول أن يغطي على ألمه هذا وأن يخفيه، فذاك ـ فيما يبدو لي ـ أمر طبيعي لأنه من غير المنطقي أن يوصي الجزائر بأن لا تجزع، وأن تتماسك، ثم يبدي هو جزعه، ويظهر ألمه، وإزاء هذه الحـــال نراه ينفّس عن ألمه هذا بسخرية مرّة يوجهها لفرنسا، وللثورة الفرنـــسية

التي نادت بالحرية، والعدل، وبحقوق الانسان، وكأنه يثأر ــ بسخريته هذه ــ لأرواح الشهداء اللائي أزهقتها فرنسا:

لك الويــل فاجرة عـلّقت

صــليب المسيح على المخدع

تـــهدم بستيل في موضع

وتبني بساتيل في موضع..

أمن مطبخ الثورة المدّعـــاة

مـــا رحت تطهين للجـــوع؟!

ويعود في المقاطع الاخيرة من القصيدة الى مزيج مـــن حـــالتي الاعجـــاب والإشفاق ــ حتى يغمز ولكن من طرف خفي ــ قناة الحكـــم الملكـــي فـــي العراق ثم قناة الخاوين من الهمة. الصابرين على ما ينزل بهم من ضـــيم. ولعل أبرز ما يستشفه القارئ من هذه المقاطع هو إيمانه بانتصار الثـــورة الجزائرية حتى كأن اشفاقه قد أخلى من مكانه للإعجاب المحض لولا أنـــه يطل برأسه بين آونة وأخرى فيصور له النصر كما لو أنه مستحيل. لكـــن منطق الاعجاب والإيمان يقول ان هذا المستحيل سيتحقق:

تنبـــي بإمكـــان مـــا يستحيل

على خالق، مؤمن، مبـــدع

أما قصيدته الثانية فهي "بكرت جلّق ، وقد كتبهـــا ــ فيمـــا يبـــدو ــ عام١٩٥٦ أيضا وليس كما ورد في ديوانه من أنهـــا كتبـــت عـــام١٩٥٧، وألقاها في المظاهرات التي انطلقت في دمـــشق احتجاجـــا علـــى لجـــوء المستعمرين الفرنسيين[٢] الى إرغـــام طـــائرة خمـــسة مـــن المجاهـــدين

الجزائريين على الهبوط، واقتيادهم الى سجون فرنسا.

ويبدو أن الجواهري قد اطمأن الى انتصار هذه الثورة المؤكد، ففي قصيدته يشيع جو من البهجة والإعجاب جعله يصور الجزائر وقد وقع عليها الموت "هولة" يخشاها الموت نفسه، بل إنها أغرت الموت بلحم شهدائها ودمائهم حتى إذا طمع فيها حاصرته، وحالت دون رجوعه، مما اضطره أن يؤاخيها فيرضع معها من ثدي واحد:

وقع الموت عليها فرأى
هولة أخشن منه موقعا

ثم أغرته بلحم ودم
ثم حالت دونه أن يرجعا

ثم شبّا في حمى الضر معا
توأما من محض ثدي رضعا

الهداة الغر من لون الدما
فجّروا للشمس منها مطلعا

أما سر ذلك الاطمئنان، وتلك البهجة فهو أن الشاعر لم ينظر الى مسألة اختطاف الطائرة على أنها تعني سجن خمسة مناضلين، وإنما تعني مدى ما وصلت إليه فرنسا ــ وفي هذا شهادة انتصار ــ من الضيق بهذه الثورة، حتى لتلجأ الى أحسن الاساليب في سبيل اضعافها:

خمسة، ان بطونا حملت
ثقلهم، ما عقمت أن تضعا

حمق الغدر، أيثني ساعدا

عن كـــفاح فقد كف اصبعا؟

خمسة. غصت فرنســـا بهم

نعم عقبى خـــسة مرتجعـــا

ولنا أن نلاحظ أن جو البهجة هذا قد بدا حتى من خلال وزن القصيدة الراقص نفسه ـ وهو بحر الرمل ـ ثم من خلال ما تسمح به ألف الاطلاق الملحقة بالعين من تنفس يوحي بالراحة بعد كرب، وانفراج بعد ضـــيق فهل لي أن ألاحظ أن شوقي كان قد سبق الجواهري في كتابة قصيدة حـــب غنائية ـ في "مجنون ليلى ـ لعلها من خيار قصائده على الـــوزن نفـــسه والقافية نفسها:

جبل التوباذ حيّـــاك الحيـــا

وســـقا اللـــه صبانا ورعى

وهل لي إن أقول أن الجواهري يبدو وكأنه قد جاراه فيما أحس به من عاطفة هي مزيج من الحب، والإعجاب والدهشة؟ وأنا لا أعني بالمجاراة ـ هنا ـ التقليد، ولكني أعني أن كلا منهما ـ رغم اختلاف موضـــوعهما ـ أحس بهذا الحب الجارف فاختار له بحر الرمل وروي العين المطلق.

أما السياب، فله ثلاث قصائد في الثورة الجزائرية هي :"الـــى جميلـــة بوحيرد و رسالة مقبرة" و "ربيع الجزائر وأغلب الظن أنه كتب قصيدتيه الأولبين في عام١٩٥٦، أما الثالثة فقد كتبها يوم ٧ــ٦ــ١٩٦٢ وهو فـــي بيروت، أي بعد مفاوضات إيفيان.

ولقد كانت علاقة السياب، يوم اندلعت ثورة الجزائر، باليسار العراقـــي قـــد ضعفت، وبدأ يعتريها شيء من البرود(٤) فلم يعد يؤمن بالبطولة الجماعيـــة ايمانه السابق على عام١٩٥٤، ولم يعد يؤمن بالآيديولوجيات، وإنما صار

يرى أن الشاعر هو محور الكون، وهو بديل لاية آيديولوجية[٥] ومن هنا صار يؤكد دور البطولة الفردية في التاريخ، ويعنى بالاساطير التي تؤكد هذا الدور، وليس قليل الدلالة أن يشيع رمز عشتار، وتموز، والسيد المسيح، وسواهم في شعر هذه المرحلة، إذ أنه فضلا عن أن هذه الرموز تعضد من رأيه في البطولة الفردية فالمسيح صلب من أجل خلاص الآخرين، وعشتار ضحت بحياتها لتنقذ تموز إله الخصب من أجل أن يرجع فصل الربيع الى الارض. أقول: فضلا عن كل هذا، فان السياب قد بدأ يشعر ـ في هذه المرحلة ـ بالعجز عن مشاركة الاخرين في نضالهم. وفيما يتعرضون له، رغم رغبته في هذه المشاركة، حتى لكأنه ممزق مثل تمزق السيد المسيح حين قال: الروح تريد، ولكن الجسد ضعيف ، وازاء هذا لجأ السياب الى البطولة الفردية كما لو أنها عذر في ألا يشارك الاخرين. وبمعنى آخر فان معنى الإيمان بالبطولة الفردية ـ وهو إيمان ينطلق من فلسفة مثالية ـ هو أن السياب قد ألقى عبء النضال، والمجالدة على من يتطوع بمحملهما. أما هو فوظيفته أن يغني هذه البطولات وأن يتنبأ بها.

واذا كان السياب قد استطاع أن يحل مشكلته الخاصة فانه لم يستطع أن يحل مشكلة العراق من خلالها، فهو مازال ينتظر المنقذ الفادي ليحل مشكلة بلده مع الاستعمار، فبدا كما لو أنه وجد هذا المنقذ في شخصية المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد ، ومن هذه الزاوية نجد أن قصيدته يتوزعها قطبان، الأول: حالة العجز في العراق، ثم حالة الثورة في الجزائر. وإزاء هذين القطبين ينطلق السياب في مخاطبة جميلة من موقف خجول لا يرقى الى مجدها[٦]:

"لا تسمعيها إنّ اصواتنا
تخزى بها الريح التي تنقل
باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلمائنا نسأل:

من مات، من يبكيه، من يقتل؟"

فجميلة وحدها هي الحية، أما الآخرون في العراق فهم أموات، وانــه يخاف أن جميلة ـ ببطولتها الخارقة ـ ستكشف لأحيــاء العــراق أنهــم أموات، وانهم يجب أن يدفنوا، وسيفزعون حينئذ من هول الحقيقة المرة، لأن جميلة ـ في رأيه ـ لم تكن مناضلة فحسب وإنما لها رســالة ومــن صميم رسالتها هذه أنها حملت الموت من ظلمة الطين الى ســماوات الــدم حيث يلتقي "الله والانسان ، فلم يعد الموت ـ في حالة جميلة موتا بــشريا عاديا، بقدر ما هو نبوءة بالولادة،

ويسترجع السِياب ـ وهو يرى ما تفدي به جميلة وطنها ـ مراحل تاريخ الفداء البشري، فقد كان الناس من قبل يقدمون أبناءهم على مــذابح الاوثان طلبا للاستسقاء ثم صاروا يقــدمون الأنعــام إلــى الــسماء طلبــا للاستسقاء أيضا:

"وجاء عصر سار فيه الإله

عريان، يدمى كي يُروّي الحياه

واليوم ولّى محفل الآلهه

اليوم يفدي ثائر بالدماء

الشيب، والشباب، يفدي النساء"

واذا كانت حالة العجز، وفكرة الأحياء الأموات مما لم يفصّل فيــه الــسياب كثيرا كما فصّل في حالة الثورة ممثلة بجميلة، فذلك لأنه قد ادخــر هــذين الموضوعين ـ أعنى العجز، والموت ـ لقصيدة أخرى بل قــل: إن هــذين الموضوعين قد لمعا في ذهنه أثناء كتابة قصيدته "الــى جميلــة بــوحيرد فأشار اليهما فيها، ثم اختمرا في نفسه فكانا قصيدة "رسالة من مقبرة"[7]

لقد ألقت فكرة العجز ظلا هيمن على القصيدة برمتها، حتى لتبدو أنها

لا علاقة لها بالثورة الجزائرية لولا الأبيات الثلاثة الاخيرة فيها ولولا أنهـا مهداة "الى المجاهدين الجزائريين ، فالسياب يصيح مـن قـاع قبـره فـي العراق: "لا تيأسوا من مولد أو نشور

واذا كان السياب ـ كما قلت ـ قد مر بفكرة الأموات الأحياء فـي قصيدته السابقة مرورا، فإنه هنا يغني هذه الفكرة بالتفاصـيل ويلاحقهـا، حتى ليستحيل الموت الى حقيقة واقعة لولا القصور الممتدة عن جانبي قبر السياب. أما أن هذه القصور لم تتحول الى قبور كما تحولـت دار الـسياب فذلك لأن الآخرين لم يشعروا ـ بعد ـ بموتهم، ولم يحسّوا بضرورة الثورة التي هي النشور مثلما أحسّ الشاعر.

ومشكلة السياب أن داره ـ وهي القبر ـ لم تكن مظلمة كـالقبر. اذ أن نورها هو الزجاج وعلى أن هذا النور ليس حقيقيا وليس هو مما يطمح الشاعر أن يرى من خلاله الأشياء إلاّ أنه يعرضه لعيون المخبـرين الـذين يراقبون حركاته وسكناته:

"النور في قبري دجى دون نور
النور في شباك داري زجاج
كم حدّقت بي خلفه من عيون
سوداء كالعار
يجر حن بالأهداب أسراري
فاليوم داري لم تعُد داري

وإذا كان التمزق بين العجز والرغبة في القصيدة الـسابقة مبهمـا لا يكاد يستشفه القارئ بوضوح، فهو هنا عقدة القصيدة وعقدة السياب في آن واحد، فالجائعون يصرخون بباب الشاعر أن يملأ لهم وعـاء مـن لحمـه، والأشقياء يصرخون به أن يعصر لهم من مقلتيه الـضياء،،، والمخبـرون يحذّرونه أن يستجيب:

وعند بابي يصرخ المخبرون:
وعر هو المرقى الى الجُلجْله
والصخر، يا سيزيف، ما أثقله
سيزيف، إن الصخرة الآخرون

وإذ يُنهي السياب هذا المقطع بصراخ المخبرين، نجد أن هذه النهاية توحي بحيرة السياب، فهو لا يدري اذا كان سيستجيب عمليا وليس عاطفيا للجائعين أم للأشقياء أم لتحذير المخبرين، ولكنه يشعر في قرارة نفسه أنه لا يستطيع أن يحلَّ محل السيد المسيح فيصعد الى قمة جبل "الجُلجلة" بصليبه ليخلّص الآخرين بدمه، ولا يستطيع أيضا أن يحمل صخرة سيزيف، لأن هذه الصخرة أثقل من صخرة سيزيف، إنها الجماهير التي لا يستطيع أن ينوء بحمل همومها. أما الذي استطاع أن يصعد الى "الجلجلة" وحمل صخرة السياب لا سيزيف، فهو المجاهد الجزائري، فالشاعر الان في قبره يسمع أصواتا كقرع الطبول تنهل من عالم الشمس، فيتبدل عالم القبر بحيث تغدو صورته ـ أعني القبر ـ في المقطع الاخير من القصيدة صورة مناقضة لصورته في المقطع الاول منها، حتى ليبدو له أنه نفخ في الصّور، وأن ساعة النشور قد حانت في وهران الجزائر، لكن الموتى في وهران العراق لم يدركوا ذلك:

"هذا مخاض الأرض لا تيأسي
بُشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في "وهران" أصداءُ صُور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس
آه، لوهران التي لا تثور

ويبدو لي أن هذه القصيدة أكثر تماسكا في بنائها الفني من القصيدة السابقة، فاذا كان ما يجمع بين صور تلك القصيدة هو شخصية بطلها. فان هذه القصيدة عبارة عن صورة واحدة ـ وان شئت لوحة واحدة ـ هي صورة القبر في حالين، الأولى منهما حالة ما قبل الثورة الجزائرية، والثانية حالة ما بعد هذه الثورة، ثم ن السياب في هذه القصيدة كان من المهارة والصنعة الخفية بحيث يشكك القارئ، في أحيان غير قليلة ـ فيما اذا كان قبره حقيقيا أم مجازيا ـ فهو يعرف كيف يتلاعب بالألفاظ، وكيف يوجه معانيها الى ما يحب حتى لتحسب أن له لغة خاصة به تختلف عن لغة الآخرين، وما الأمر كذلك ولكنها المهارة، والعمق، والصنعة..

أما قصيدته الثالثة فهي ربيع الجزائر"[٨] وقد كتبها السياب بعد أن اشتد به المرض فذهب الى مستشفى الجامعة الامريكية ببيروت عسى أن يجد لمرضه العضال علاجا، ولما أشرف أن ييأس كان يصيح: "أريد أن أموت يا اله ، ومن الطبيعي أنه لا يستطيع ـ في هذه المرحلة ـ أن يرى الأشياء الا من خلال منظار الموت الفردي ـ وليس موت المسيح أو عشتار ـ الذي هو أقرب الى العبث، ومن هذه الرؤية استحال استقلال الجزائر ـ وهو الهدف الأسمى من التضحية إلى حالات موت فردية أو ما يشبهها، حتى لكأن السياب وجد شيئا من أزمته يشبه أزمة الشهيد، فكلاهما مناضل ناضل ولم ير ثمرة نضاله، فالسياب مشرف على الموت الآن والشهيد الجزائري لم يستطع أن يرى الاستقلال، وكلاهما كان منسيّا في زحمة الكفاح لم يبكه من أحد، وكلاهما ينتظّره صغاره أن يعود الى داره ولكن من دون جدوى.

وواضح أن الزاوية التي اختار أن يرى الشاعر منها هذا الربيع الذي هو ربيع الجزائر، زاوية تنسجم وحالة السياب الميؤوس منها، ولكنها زاوية متفردة لم أعرف شاعرا معاصرا ـ في حدود ما وصلت اليه يدي ـ

قد تناولها، أو تعرض لها، فأغلب القصائد ــ إن لم يكن كلها ــ قد وقفت موقف الفرح الخطابي ــ أذا صح التعبير ــ من استقلال الجزائر. ولعل السياب كان قد استوحى رؤيته ــ بوجه من الوجوه ــ في هذه القصيدة من إنياذة فرجيل، ومن نشيدها الاول على وجه التخصيص فقد ورد ذكر بطلها إينياس في مقطع القصيدة الاخير رمزا للجزائر، ومعروف أن اينياس ورفاقه بعد أن شبعوا عكفوا يبكون زملاءهم الطروادبين من القتلى، وهكذا كان من شأن الجزائر ــ وقد نالت استقلالها ــ أن تبكي شهداءها. وأن تتذكر الأرامل أزواجهن، والصغار آباءهم حتى لتبدو دور الجزائر ــ كما هي داره ــ مفتحة طوال الليل تنتظر عودة المجاهد الشهيد:

"وكم دارة في أقاصي الدروب
القصيّة
مفتّحةُ الباب، تقرعه الريح في
آخر الليل قرعا
فتخرج أم الصغار
ومصباحها في يد أرعش الوجد
منها
يرود الدجى ما أنار
سوى الدرب قفر المدى، وهي
تصغي وترهف سمعا
وما تحمل الريح إلاّنباح الكلاب
البعيد
فتخفت مصباحها من جديد

ومما يزيد من أزمة هؤلاء الشهداء أنهم يبصرون من قبورهم أولئك العاجزين الذين لم يشاركوهم ما لقوا من أذى، ولكن قدّر لهم أن

يتمتعوا بما حرم منه الشهداء:

وفي جانبي كل درب حزين

عيون تحدق، تحت الثرى

تحدق في عورة العاجزين،،

ولكي يؤكد السياب رؤيته الحزينة المأساوية – وهي رؤية تكاد تكون درامية فضلا عن بعدها الإنساني – يعمد الى جعل نهاية القصيدة نهاية مفتوحة بأن يوجه فيها تحياته الى بلد الثواكل واليتامى:

سلاما بلاد الثكالى

سلاما بلاد الايامى

سلاما

سلاما،،

ونهاية كهذه من شأنها أن تستمر في نفس القارئ بما تتركه فيها من رنه أسى كانت قد سيطرت على القصيدة حتى في مقطعها الاول الذي يتحدث عن فرحة الاستقلال: ولكنه لم يخل من "اللظى، الخراب، اليتامى، ظامنات الجذور... وما إلى ذلك مما يوحي بالأسى والخراب، والحزن.

وبعد، فقد تدخلت ظروف الشاعرين الخاصة – إلى حد كبير – في رؤيتهما للثورة الجزائرية حتى ليحار المرء كيف يأخذ بقول القائل: ان الشخصية مفهوم يختلف اختلافا كبيرا عن سيرة الشخص، شخصية الكاتب يمكن أن تفهم بالمعنى الحديث على أنها ما يدعوه لوسيان جولدمان الروية الخاصة للعالم، وهذه ليست وقائع شخصية، بل وقائع اجتماعية أوسع واشمل بكثير"[٩]، فاذا كان هذا القول يمكن أن ينطبق – الى حد ما – على الجواهري، فلا أظنه ينطبق على السياب أم يكون السياب قد انطلق في رؤيته تلك من وقائع اجتماعية وليست شخصية؟

إن مثل ذلك القول لا يؤخذ على علاته.

المصادر

(١) تنظر القصيدة في ديوان الجواهري، طبعة دمشق، ٣: ٢١٥ ــ٢٢٩

(٢) السابق ٣: ٢٠٧

(٣) تنظر القصيدة في المصدر السابق ٣: ٢٠٧ــ ٢١١

(٤) معروف ان علاقة بدر بالحزب الشيوعي العراقي قد ضعفت بعد عودته من الكويت عام١٩٥٣، وازدادت ضعفا بعد نشره "المومس العمياء عام١٩٥٤. ينظر بدر شاكر السياب، حياته وشعره، لعيسى بلاطة، دار النهار، بيروت، ١٩٧١: ٠٧٩

(٥) تنظر مقدمة ناجي علوش لديوان السياب١: ف ف ــ ص ص.

(٦) تنظر القصيدة في ديوان السياب،١: ٣٧٨ــ ٣٨٨.

(٧) تنظر القصيدة في السابق١: ٣٨٩ ــ٣٩٣.

(٨) تنظر القصيدة في السابق ١: ٢٣٨ــ٢٤١.

(٩) الرأي لاحمد عبد المعطي حجازي من مقال نشره في جريدة الشرق الأوسط في خريف١٩٨٢ في الصفحة الثقافية.

قراءة في "أنشودة المطر للسياب

لا نعرف على وجه التحديد متى كتب السياب قصيدته "أنشودة المطر هذه. ولكننا نعرف أمرين عنها: أولهما أنها نشرت في حزيران من عام١٩٥٤ بمجلة "الآداب" اللبنانية[١]، وثانيهما أن بدرا قدم لها بملاحظة تقول: إنها من وحي "أيام الضياع في الكويت على الخليج العربي"[٢].

ولكنّ هذه الملاحظة تكاد لا تقول شيئا محددا، فهي لا تنبئنا إن كانت القصيدة قد كتبها بدر وهو في الكويت، أم أن الشاعر كتبها بعد عودته الى العراق مستوحيا أيام ضياعه في الكويت، على أننا نرجح أن يكون قد كتبها وهو في العراق ، وربما كانت كتابتها في ربيع عام١٩٥٤، ففي هذا الربيع "زاد شقاء الشعب "زاد شقاء الشعب حدة فيضان دجله الذي هدّد بغداد"[٣].

وإذ تفيض دجله فتهدّد بغداد. فتلك مفارقة لا بد لها من أن تستقر في ذهن بدر، وأن تستفز مشاعره، فدجلة رمز خصب العراق هي نفسها ـ وقد زاد المطر في غلوائها غلواء ـ تهدد بغداد، وتحيل مزارعها الى خراب ! أية سخرية تلك، وأية مفارقة؟

وتتوالى صور الخراب في ذهن الشاعر، فأمس ـ يوم كان هو في الكويت ـ كانت قد طحنت العراق أزمة اقتصادية خانقة اضطرت كثيرا من العمال والفلاحين العراقيين أن يهاجروا ـ بصورة مشروعة مرة، وغير مشروعة مرارا ـ الى الكويت بلد النفط الجديد، لعلّهم يجدون فيه عملا يوفّر عليهم رزقهم، ورزق عوائلهم التي تركوها في العراق، ولا بد أن يكون السياب ـ وهو ابن البصرة ـ قد سمع كثيرا عن هؤلاء المهاجرين بصورة غير مشروعة في زوارق المهربين المحترفين التي تمخر عباب

شط العرب، وفي شاحناتهم التي تسلك الطرق البرية البعيدة عن نقاط الحدود، ومراكز التفتيش.

أما اليوم فدجلة تفيض تهدد بغداد بالغرق بين عشية وضحاها.. وبغداد لا تعرف إلا حكاما يدعون أنهم يُرقَعون ما أفسدته السياسة البريطانية، فيروح نور الدين محمود، ليجيء فاضل الجمالي، ويذهب الجمالي لِيخلفه نوري السعيد، وليس بين هذا وذاك، وذلك وهذا الا الفقر، والخراب، وتضييق الحريات.

وصورة أخرى أهم ــ من هذه الصور جميعا ــ ما تزال عالقة في ذهن بدر تلك هي ما آلت اليه انتفاضة تشرين من عام ١٩٥٢من إخفاق اضطر بدرا نفسه أن يهاجر الى الكويت خوفا من ملاحقة السلطة إياه، وما انتهت إليه من قبل وثبة كانون المجيدة في عام١٩٤٨ ولا بد أن تكون هاتان الصورتان عزيزتين ــ بوجه من الوجوه ــ على نفس بدر، وتحتلان مكان الصدارة من ذكرياته القريبة، فقد شارك فيهما متظاهرا يهتف مع المتظاهرين، وشاعرا يحرض العاجزين أن يلتحقوا بركب الطليعة الواعية من شعبه.

هذه الصور العامة عن العراق، ونضاله، ومآسيه، وخيباته قد وعتها ذاكرة بدر، ووعت إلى جانبها صورا خاصة من مآسي بدر وخيباته في حياته الخاصة بصورة عامة، وفي مرحلة الطفولة والصبا منها على وجه خاص. وإذا كانت الصور العامة عن العراق لم تظهر قبل عام١٩٥٤ ــ أعني يوم كان الشاعر في الكويت مغترباً ــ في قصيدة مثل غريب على الخليج"، فذلك لأن أزمة الغربة كانت تعمق في نفسه إحساسا فرديا طاغيا يحجب كل شي سواه. ولم تك نفس بدر اليوم في عام فيضان دجلة على ما هي عليه قبل عام.. فقد عاد إلى وطنه مرة أخرى، وليس من المستبعد أن

يكون قد شعر بخطر الفيضان مثلما شعر الآخرون، ولكن هذا الـشعور لـم يستبد بنفسه كما استبد بها ما يثيره الفيضان من مفارقة، فـالمطر رمـز الخصب يغري دجلة أن يخرب، وتلح على ذهنه فكرة المطر، ويبدو له فـي اللفظة من السحر، ما في لفظة "العراق نفسها يوم كان في الكويت..

ويدرك بدر ــ ربما لأول مرة ــ أن مأساته جزء من مأساة العـراق، وأن "الخاص الذي ألح عليه في "غريب على الخليج" ينبغي له أن يتوحـد في "العام الآن...

ولكن ذكرياته الخاصة لا تفسح الطريق بسهولة إلى ما سواها لا سيما إن هذه الذكريات نفسها هي التي تذكِّره ــ يوم كان مغتربا ــ بالعراق، ولقد كان الذي يشده الى العراق من هذه الذكريات جميعا مقلتان أرقتـا مقلتيـه طويلا: "ومقلتاك بي تطيفان مع المطر... . ويكاد يكون هذا الطواف هو ما خالج السياب لحظة التفكير في القصيدة، ولكنه سيتمهل حتى تختمر الفكرة في ذهنه، وحتى يستجلي بشيء من الوضوح مشاعره... وهكـذا كـان... ولكنَ عيني حبيبته ترقبانه وهو يرقب العراق ساهما عنها فيجيء الحـديث عن هاتين العينين غامضا غموض نفس بدر بين "الخاص والعام ، بـل إن بدرا يحاول في هذا المقطع أن يهشم كل صورة واضحة فيه بما يقربها من الغموض، فاذا بدا له أن عينيها ــ وهما غابتا نخيـل ــ يمكـن أن تكونـا واضحتين في نفس القارئ ــ وربما في نفسه هو ــ حاول أن يهشم هـذا الوضوح بتحديد "ساعة السحر زمانا لرؤيـة عينيهـا :الغـابتين، سـاعة تستبهم رؤية الاشياء، واذا بدا له أن رؤية "الشرفتين في ضـوء القمـر ستكون رؤية واضحة الى حد ما، أبعد القمر رويدا رويدا عنهما... ولا بأس أن يستعين بمجداف يرج صورة الاقمار حين تنعكس في النهـر لتجعلهـا رجراجة بعيدة عن الوضوح.

وبمقدار ما يعمق هذا "التهشيم ــ إذا صح التعبير ــ من ظلال الصورة فنيا، فيجعلها أكثر غنى، فانه يمكن أن يدلنا ــ بالمقدار نفسه ــ على أن هذه الذكريات لم يعْد لها مكان الصدارة في نفس بدر ــ كما كان لها هذا المكان من قبل ــ، فقد جدت في نفسه ذكريات أخرى اعم منها وأوسع، وقد قدر لها ــ اراد الشاعر ذلك أم لم يرده ــ أن تنازعها مكانتها. أو أن هذه الذكريات العامة ــ وهي قريبة حية ــ قد بلغت من القوة في نفسه بحيث جعلت ذكريات حياته الخاصة بعيدة عن الوضوح الذي بدت عليه قبل هذه السنة. ان مشاهدة هذه الذكريات الخاصة والعامة لتصدع في نفسه الآن كما لم تصدع من قبل.

إنه وهو يشهد بؤس العراق وفيضان دجلة لحزين ناقم، وانه حين يسترجع ماضيه يبدو أكثر بهجة، وأعظم أملا، لا لأن ماضيه كان سعيدا، ولكن لأن الماضي يبدو جميلا دائما. ومع ذلك فحالة السياب ــ مع كل هذا ــ لم تكن حزنا خالصا، ولا فرحا مضيئا.

وأريد أن ألاحظ أن الأبيات الستة الاولى من القصيدة في مجمل ألفاظها وتراكيبها عيناك غابتا نخيل، شرفتان، عيناك حين تبسمان تورق الكروم، وترقص الاضواء، تنبض في غوريهما النجوم" أقول إن ألفاظ الابيات مفردة ومركبة أقرب إلى رنة البهجة والفرح منها الى حالة الشاعر النفسية وهو يشهد فيضان دجلة وما يمكن أن يحمله من دمار. وبمقدار ما تعزز هذه الملاحظة ما ذهبنا اليه من صراع بين ما هو خاص وما هو عام في نفسه بحيث إن ماهو خاص به يحاول أن يشيع ألوانه المضيئة على مجمل الصورة في حين يحاول هو ــ أعني السياب ــ أن يضفي ظلا من العتمة عليها، أقول بمقدار ما تعزز هذه الملاحظة من رأينا، فإنها يمكن أن تعزى فنيا الى بقايا من بناء ثنائي كان ظهر بصورة أوضح في قصائد مثل

فجر السلام و الأسلحة والاطفال وسواهما [٤] ولكن هذه الثنائية ــ وهي لم تقم على التقابل كما كانت من قبل ــ لا تلبث أن تتلاشى بعد هذه الأبيات الستة مباشرة، إذ "يرشح" السياب من صراع الضوء والظل في الصورة الشعرية مشهدا هو أقرب الى حالته النفسية التي هيِ مزيج من الحزن والامل. وأقول "أقرب"، لأن الصراع لم يتلاش تماما، وإنما بقي ــ الى حد ما ــ قائما ولكن بصورة ظاهرة جلية مثل صراع :"دفء الشتاء وارتعاشة الخريف" و "الموت والميلاد" وفي وضوح الصراع ما يخفف وطأته في النفس أحيانا. ومن هنا قلت قبلا: إنه تلاشى بعد ستة الأبيات الاولى وفي ذهني أنه لم يعد صراعا غامضا.

ولكن حالة الصراع الواضحة هذه لن تلبث طويلا في القصيدة، إذ يتوصل السياب الى فرز ما هو خاص عما هو عام بطريقة هادئة ذكية حين يستعير ذكريات طفولته الواعية وغير الواعية في حديثه عن المطر ابتداء من قوله:

كنشوة الطفل إذ خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر.
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغة صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر
مطر..
مطر..
مطر..

إنَ صورة المطر هذه المرتبطة بكركرات الأطفال، وبضجة العصافير

هي من صميم حياته طفلا في جيكور. وبدء من المقطع الذي يلي قوله هذا، سيتحدث السياب عن مآسي طفولته، وعن موت أمه بوجه خاص، وكأنـــه انـهى حالة الصراع بين الخاص والعام التي كانت قائمة في نفــسه، حـــين عرف كيف يوحد بينهما عن طريق أداتي التشبيه: "الكاف، وكأنّ"

ويبدأ المقطع ناضحا بالحزن والضجر، فالمساء يتثاءب، والغيوم تبكـــي بدموع ثقال. وكأن السياب لم يتخل بعد عما اعتاده في قصائده السابقة من حشر مقدمات لقصائده وظيفتها تهيئة الجو النفسي للقـــارئ مثلمـــا يفعـــل القصاصون في التمهيد لقصصهم.إنه يريد من خلال هذه التهيئة أن يـــدخلنا الى ذكرياته الخاصة، يريد أن يحدثنا عن طفولته يوم أفاق يسأل عن أمه ــ وقد توفيت ــ فقيل له انها غائبة، وانها ستعود، واذ صدق الطفل ذلـــك، وبنى آمالا عليه تهامس أترابه من الاطفال بأنها ميتة، وأنها دفنـــت الـــى جانب التل "تسف من ترابها وتشرب المطر ولا يترك السياب هذه الحالـــة الخاصة على خصوصيتها وإنما يدمجها بحالة أخرى أوسع منها وأعم، لأنه بدأ يدرك أن خيبة أمله في عودة أمه باعتبارها حلما من أحلامـــه ليـــست خاصة به، وإنما هي خيبة أمل عامة يختار لها أنموذجا حزينا يرتبط بحالته من طريق أداة التشبيه "كأن ، هذا الأنموذج هو الصياد الذي أنفق شطرا من ليله ينتظر أن يعلق بشباكه المنشورة في الشط شيء، ولكنه فـــي النهايـــة يجمع شباكه خائبا:

"كأنّ صيادا حزينا يجمع الشباك
ويلعنْ المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر..
مطر

مطر..

وتحس أن لفظة المطر هنا قد اكتسبت شيئا من معنى "الرزق في نفس الصياد، وشيئا آخر من معنى "الرزق و "الأمل في نفسي الصياد والسياب معا، وتشعر من خلال تكرارها ثلاث مرات في نهاية المقطع، ومن خلال موقعها من المقطع أن فيها لمحا من سخرية مرة بفكرة "الأمل . ولم يكن السياب مغاليا في هذه السخرية، وإلا أفلم يخب أمله خيبة أمل الصياد الذي عاد وهو "يلعن المياه والقدر"؟!

ويستمر السياب في ذكرياته الخاصة في المقطع الثالث من القصيدة، ولكن هذه الذكريات مرتبطة بأيام الضياع في الكويت ـ كما يقول السياب ـ في بداية القصيدة، إن هذا المقطع يتحدث عن إحساس السياب الخاص بالمطر وهو في الكويت:

"أتعلمين أي حزن يبعث المطر
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر

وإحساسه ـ كما هو واضح ـ إحساس فيه الحزن والضياع حتى ليخيل اليه أن المزاريب تنشج معه، وتأسى له، ولكن ضياعه الآن على خلاف ضياعه في غريب على الخليج" حين خيل اليه أنه "يبسط بالسؤال يدا ندية/صفراء من ذلّ وحمى/ ذلّ شحاذ غريب... إن ضياعه الآن مرتبط بالصراع بين الخير والشر "كالدم المراق، كالجياع" فالدم من جراء هذا الصراع ـ وسمه طبقيا إن شئت ـ يراق والجياع ـ بسبب هذا الصراع أيضا ـ يجوعون، وضياع السياب مرتبط به. إنه صراع الحياة نفسها في

وحدة متناقضاتها: "الحب، الاطفال، الموتى

ولم يفتتح السياب هذا المقطع بمخاطبة المرأة ـ فيما يخيل الي ـ عبثا فمن الناحية الواقعية كانت هذه المرأة ـ كما قلت ـ هي التي تشده الى العراق، ولا يهمني كثيرا أن أعرف من هي؟ ومن الناحية الفنية، مكن هذا الافتتاح شاعرنا أن يربط بداية قصيدته بما يليها من مقاطع، ولكن ما هو أهم من هذا ـ من الناحية الفنية أيضا ـ هو أنه استطاع أن يربط من خلال مقلتيها ما هو خاص بما هو عام فيتوصل الى رمز من أجمل رموزه في قوله:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
اصيح بالخليج: (يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى)
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
يا خليج
يا واهب المحار والردى..

وفكرة المشهد مستوحاة من قوله في "غريب على الخليج":

وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق
الريح تصرخ بي "عراق
والموج يعول بي "عراق، "عراق ليس سوى عراق.

وأقول: مستوحاة، لأن السياب ـ فيما أظن ـ يستعيد الجلسة نفسها ولكن بشكل أعمق. إذ لم تعد لفظة "العراق سحرية حتى لكأنها لا ترتبط بشيء سوى رنين حروف "العراق

إن جلسته تتحول في "انشودة المطر الى جلسة تأمل فيما آل اليه مصير العراق. وما يمكن أن يؤول اليه مستقبله. فالبروق التي تسمح سواحل العراق بالنجوم والمحار ليست بروقا حقيقية رغم ما يمكن أن توهمنا به من حقيقة كونها لازمة من لوازم المطر. إن هذه البروق هي ثورة عام ١٩٢٠، وحركة مايس ١٩٤١، ووثبة كانون المجيدة عام ١٩٤٨، وانتفاضة تشرين ١٩٥٢ التي تشرد من جرائها السياب نفسه. وأذهب في تفسير "البروق هذا المذهب، لأنه لا يمكن ـ بدون هذا التفسير ـ أن يستقيم لنا معنى قوله:

"كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار

واذا كان لأحد أن يناقش في كون البروق الحقيقية تضيء السماء فعلا حتى لتهم أن تشرق، فإنه لا يستطيع أن يجد تفسيرا حقيقيا للفظة "الليل الذي يغطي هذا الشروق بدثار من دم. إن "الليل هنا هو الذي يفسر أن استعمال "البروق لم يكن بمعناه الحقيقي، فالليل رمز للاستعمار البغيض، والبروق هي الثورات التي قاومت هذا الاستعمار، ولكنها انتهت بدماء الشهداء.

ويلتفت السياب ـ وهو جالس يسرح البصر المحير في الخليج" الى

الخليج فيتخذ منه رمزا من أجمل رموزه كما أسلفت، اذ يستحيل هذا الخليج رمزا للثورة بمقدار ما هو رمز للشعب العراقي الذي لم ينجح في إنجاز هذه الثورة حتى يوم ١٤ تموز١٩٥٨ الخالد. ولكنه إذ يخاطبه يستوحي في هذه المخاطبة حياة الغوص التي اعتمدتها الكويت ــ قبل ظهور النفط فيهـا ــ اعتمادا أساسيا في اقتصادها، وكأنه يريد أن يوهمنا بهذه المخاطبـة أنهـا محمولة على الحقيقة لا على الرمز، أو المجاز ولكن ما آلت اليه انتفاضات الشعب العراقي ضد الاستعمار البريطاني من إخفاق هي إلتي تهدينا الى هذا الرمز فقد خاطب الشاعر الخليج بأنه واهب اللؤلؤ (الذي هو غايـة رجـاء الغواص) والمحار (الذي هو الامل) والردى (الـذي هـو العـدم، واليـأس المطبق)، وبمعنى آخر فإن "اللؤلؤ" هو إنجاز الثورة الحاسـمة الناجحـة، والمحار هو الامل بقيامها، ولكن لا يحقق أمل الغواص، دائما وإنما يخيبـه في أحيان كثيرة، والردى الذي هو الشهادة في سبيل الثـورة. وتعمـد أن يخاطبه بالصياح إذ قال: "أصيح بالخليج" لأنه نافد الصبر، ولأنـه يريـد أن يستفيد فنيا من رجع الصيحة، فليس صدى الصيحة كصدى القيلة. على أن السياب استفاد بمهارة فائقة من ترديد هذا الصدى حين حذف لفظة "اللؤلؤ" وأبقى على "المحار والردى في رجع الصدى، فمن شأن رجع الصدى ــ في الواقع ــ أن لا يردد جملة ما بتمامها دون أن يتلاشى منها شـيء، ومـن شأنه أيضا أن يلح على أواخر الجملة فيرددها بقوة، وهكذا فعل السياب في محاكاة الصدى حين حذف لفظة "اللؤلؤ" الذي هو ــ كمـا قلـت ــ انجـاز الثورة، وأبقى على "المحار و "الردى أملا في تطوير الانتفاضات الـشعبية إلى ثورة حاسمة، وتذكرا لشهداء الانتفاضات، وإذن فقد نجح السياب ــ من خلال صنعة ــ خفية أن يحاكي الصدى، وأن يعبر عـن حالتـه النفـسية، وينتهي المقطع دون أن يكرر لفظة مطر كما في المقطعين السابقين، وكأنه

لم يجد لايحائها محلا إذ أن حالته النفسية هي مزيج من أمل بخصب، وموت متحقق، وبعيد أن تتحمل لفظة "مطر هذين المعنيين المتناقضين معا. ولكنه ــ فيما أظن ــ لم يفاجأ في نهاية المقطع أنه لم يحتمل تكرار هذه اللفظة التي هي شبه لازمة في بناء القصيدة، وإنما كان قد أدرك ذلك حين كان يكتبه، وآية ذلك أنه كان في المقطعين السابقين يمهد لذكرها صوتيا من خلال التوكيد على روي "الراء قبلها كما صنع في المقطع الاول حيث قال

صمت العصافير على الشجر، مطر وفي المقطع الثاني حين مهد لها بقوله حيث يأفل القمر، مطر... على حين كان توكيده في هذا المقطع على روي الدال "الردى، الصدى، الردى .

ويتوسع ايحاء المحار في نفسه بما يخبئه في داخله من لآلىء، فيستحيل العراق الى محارة كبيرة تذخر في داخلها "الرعود والبروق ولكن هذه المحارة ــ العراق تنتظر الرجال الذين يفضون ختمها، وتضمن لهم ــ إن فعلوا ــ ألا يبقى من ثمود ــ وهو يعني بهم الحاكمين في العراق ــ أثر. ذلك هو ما يوحيه المحار، وللموت إيحاء آخر ليس هو نقيضا للأمل، وإنما هو ــ على العكس ــ محرض على تحقيقه: ذلك الايحاء هو صورة رديف الموت وسببه أعني الجوع:

"أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج والرعود منشدين:

مطر

مطر

مطر

أما الموت فهو يوحي إليه بصورة الجوع الذي تئن منه القرى، ويهجر الفلاحون بسببه قراهم إلى حيث الرزق أو الأمل به، ولكن هذا الجوع لم يكن قدرا، ولا هو وليد جفاف، لأن النخيل ما زال يشرب المطر، ولكن النظام الإقطاعي هو المسؤول عن جوع هؤلاء، فبحكم سيطرة هؤلاء الإقطاعيين ـ الذين يسميهم بالغربان والجراد ـ واستغلالهم ترى هؤلاء الفلاحين يطحنون الحجر لعلهم يصنعون منه خبزا. فأية سخرية هذه التي يحملها لفظ المطر في نهاية هذا المشهد؟

واذ كان السياب ـ في ذلك المقطع ـ يتحدث عن الفلاحين وقراهم بضمير الغائب، فانه سرعان ما يتوحد بهم هنا ليتحدث بضمير المتكلمين:

"وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع.

ثم اعتللنا خوف أن نلام بالمطر

مطر

مطر

إن السياب الآن أصبح واحدا من المهاجرين الذين يتعللون بالأمل، وليس من الذين خافوا من بطش السلطة فهربوا. وإذا كان لهذا الالتفات ـ أعني من ضمير الغيبة الى ضمير المتكلمين ـ من دلالة، فهي ما ألمحنا اليه من توحد الخاص بالعام.

واذ يؤكد الشاعر بؤس العراق ـ وليس بؤس الفلاحين وحدهم ـ بسبب النظام الإقطاعي من خلال الجملة الاعتراضية: حين يعشب الثرى يلتفت الى ما يخبئه الغيب بنبرة هي أقرب إلى الوعيد منها إلى الأمل الخالص بمستقبل زاهر ليس فيه جوع. وعلى أن هذا الأمل هو أقرب الى ما يتبناه دعاة الواقعية الاشتراكية إلا أنك لا تحس أنه مفتعل، ولا أنه مما لا بد أن يأخذ مكانه في القصيدة ليشير الى مذهب صاحبه السياسي، بل لعل القصيدة

كانت ستفقد كثيرا من حيويتها ونموها بدون هذا الأمل الذي تحققه دموع الجياع، ودماء العبيد "في عالم الغد الفتي واهب الحياة"

وحين ينتهي هذا المقطع يحس القارئ أن القصيدة قد بلغت نهايتها بقول الشاعر في نهايته "سيعشب العراق بالمطر ولكن السياب يستمر في تطويل القصيدة رغبة في تطويلها حسب، فيكرر صياحه بالخليج مفرغا هذه الصيحة من معناها الذي وقفنا عنده، ومكررا أمله بالغد الفتي، ولم يكد يضيف شيئا سوى التكرار إلا ما كان من أمر المهاجرين الغرقى الذين يرمي البحر بعظامهم على الرمال.

ويخيل الي أن القصيدة كانت ستكون أكثر تماسكا في بنائها لو وقف الشاعر عند قوله: "سيعشب العراق بالمطر لا لشيء الا لأنه قال كل ما عنده، ولم يضف إلا تفصيلات صغيرة لا تضيف إلى القصيدة شيئا ذا بال.

ومع هذا وذاك، ورغمهما تبقى أنشودة المطر من أفضل ما كتب السياب في كل مراحله.

المصادر

(١) ينظر الآداب ، ع٦، س٢، حزيران١٩٥٤: ١٨ـ ١٩.
(٢) ينظر نفسه: وقد وقعها: بغداد١٩٥٤.
(٣) بدر شاكر السياب: حياته وشعره:٧٥
(٤) ينظر حديث الدكتور إحسان عباس عن بناء هاتين القصيدتين في كتابه: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره: ١٤٩ـ ١٥٨و ١٨١ـ١٩٢.

المحتوى

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

للمؤلف

- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، طبعتان، بغداد، بيروت.
- فن التمثيل عند العرب، ست طبعات، بغداد، بيروت، القاهرة.
- مقالات في الشعر العربي المعاصر. دمشق.
- الأغاني، تقديم، الجزائر.
- مسرحيات شوقي، تقديم، الجزائر.
- الأمثال المولدة لأبي بكر الخوارزمي، طبعتان، الجزائر، الإمارات العربية.
- مقطعات مراث، لابن الأعرابي، طبعتان، الجزائر، الأمارات العربية.
- رؤيا أوروك (ديوان شعر)، دمشق.
- ديوان علي بن محمد الحماني، بيروت.
- ديوان بكر بن عبد العزيز العجلي. بيروت.
- أجداد وأحفاد، دمشق.
- جهاز المخابرات في الحضارة الإسلامية، دمشق.
- الجواهري، دراسة ووثائق، دمشق.
- أوهام المحققين، دمشق.
- ديوان أبي حكيمة الكاتب، ثلاث طبعات، دمشق، كولن - ألمانيا.
- ذم الثقلاء، لابن المرزبان، كولن - ألمانيا.
- الشعر في الكوفة، كولن - ألمانيا.
- في الأدب وما إليه، دمشق.

جاهز للطبع

- نافذة الليل (شعر).
- كتاب الشعر لابن شمس الخلافة.
- شذرات من اللغة المولدة.



وزارة الثقافة

الغلاف: نهاد صلاح

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ١٥٠٠ دينار